



**ANA CAROLINA DA
SILVA PETRUS**

**AS OBRAS PARA VIOLINO DE CÉSAR GUERRA-
PEIXE: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA DAS
OBRAS DE 1944 A 1951**



**ANA CAROLINA DA
SILVA PETRUS**

**AS OBRAS PARA VIOLINO DE CÉSAR GUERRA-
PEIXE: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA DAS
OBRAS DE 1944 A 1951**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação do Professor de instrumento – violino – Roberto Valdes.

Dedico este trabalho aos meus pais, João e Albenisa, meu irmão, Iuri e
meu companheiro Vinícius

O júri

Presidente	Prof ^a . Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral, Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro
Vogal – Arguente Principal	Prof ^o . Doutor Dimitris Andrikopoulos, Equiparado a Assistente do 1 ^o Triénio, Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo - Esmac
Vogal – Orientador	Prof ^a . Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Expresso meu agradecimento e reconhecimento a todos que, direta ou indiretamente, colaboraram na construção e concretização deste trabalho.

Em especial,

aos meus pais, pela vida, pelo amor e incentivo irrestritos;

ao meu irmão, pelo amor e carinho dedicado ao longo de nossas vidas;

ao meu companheiro, pelo apoio incondicional, amor e dedicação;

aos meus professores e orientadores, que, sabiamente, me conduziram neste processo;

a Jane Guerra-Peixe, por ceder as partituras necessárias à construção desta pesquisa;

a Deus, por me conduzir no caminho do bem.

Palavras-chave

César Guerra-Peixe, Violino, Performance Musical, Análise Musical, Dodecafonismo, Folclore, Nacionalismo.

Resumo

Esta pesquisa, conduzida nos anos de 2014 e 2015, propõe a construção de uma performance, interpretativamente, informada das obras para violino solo e violino e piano de César Guerra-Peixe entre os anos de 1944 e 1951. Através de uma abordagem histórica e analítica, a investigação abrange aspectos sobre a música brasileira e suas influências, assim como, movimentos artístico-sociais pontuais na construção da obra de Guerra-Peixe. A pesquisa discute, ainda, questões ligadas à análise, interpretação e performance musical, onde através da análise estrutural destas obras, subsidiei minhas opções técnico-interpretativas.

Keywords

César Guerra-Peixe, Violin, Musical Performance, Musical Analysis, Dodecafonism, Folklore, Nacionalism.

Abstract

This research, conducted in the years 2014 and 2015, proposes the construction of a performance, interpretatively, informed of works for solo violin and violin and piano by César Guerra-Peixe between the years 1944 and 1951. Through a historical and analytical approach, this research covers aspects of Brazilian music and its influences, as well as, specific artistic and social movements in the construction of Guerra-Peixe's work. The survey also discusses issues related to the analysis, interpretation and musical performance, which through structural analysis of these works, supports my technical-interpretative options.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Série livre exposta pela primeira vez ao violino.....	39
Figura 2: Série Principal/Original e Inversa encontrada no catálogo de obras do compositor elaborado pela PETROBRAS.....	39
Figura 3: Matriz dodecafônica da obra Música.....	40
Figura 4: Motivo inicial apresentado no violino (1º mov.), em contratempo.....	41
Figura 5: Exemplo de síncope no violino (seção B).....	41
Figura 6: Exemplo de ritmo acéfalo no piano (seção B).....	41
Figura 7: Exemplo de complementariedade entre as vozes.....	42
Figura 8: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (1º mov.).....	42
Figura 9: Gráfico de dinâmicas – violino e piano (1º mov.).....	43
Figura 10: Exemplo de imitação de classe de notas entre piano e violino (1º mov.).....	44
Figura 11: Exemplos processos de variação temática: estreitamento rítmico, intercâmbio entre classes de alturas, mudança de ritmo e tempo.....	44
Figura 12: Exemplos processos de variação temática: expansão, intercâmbio entre classes de alturas, mudança de ritmo e tempo.....	45
Figura 13: Exemplos processos de variação temática: intercâmbio entre classes de alturas....	45
Figura 14: Disposição das seções do 2º mov.....	46
Figura 15: Reversão (azul), mudança de ritmo e tempo (vermelho) verificada no violino entre o 1º e 2º mov., respectivamente.....	46
Figura 16: Estreitamento verificado no violino entre o primeiro e segundo movimento, respectivamente.....	46
Figura 17: Estreitamento (azul) e reversão e mudança de ritmo e tempo (vermelho) no piano (1ºmov.) e no violino (2º mov.), respectivamente.....	46
Figura 18: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (2º mov.).....	47
Figura 19: Contorno melódico.....	47
Figura 20: Complementariedade entre as vozes (2º mov.).....	48
Figura 21: Acorde característico do 2º mov. exposto no piano.....	49
Figura 22: Acorde característico do 2º mov. exposto no violino.....	49
Figura 23: Processo de imitação rítmica entre as vozes.....	50
Figura 24: Gráfico de dinâmica (2º mov.).....	51
Figura 25: Variação de tensão ocasionada pelo ritmo.....	51
Figura 26: Mudanças de timbre no violino 2º mov.....	51
Figura 27: Série extraída do Documento IV, presente na Dissertação de Mestrado de Cecília Nazaré de Lima (2002, p. 236).....	52
Figura 28: Matriz dodecafônica de Duas Peças.....	52
Figura 29: Intervalos e ritmo característico no piano.....	54
Figura 30: Tessitura do violino e do piano, respectivamente, no 1º mov.....	54
Figura 31: Gráfico de dinâmicas (1º mov.).....	55
Figura 32: Mudança de classe de nota e mudança de ritmo e tempo no violino.....	55
Figura 33: Série Retrógrada zero.....	56
Figura 34: Rotação da série retrógrada zero no 1º mov.....	56
Figura 35: Palíndromo defasado (pergunta e resposta).....	56
Figura 36: Série aproximada da série original.....	57
Figura 37: Exemplos de melodias torturadas.....	57
Figura 38: Rotação da série retrógrada zero.....	58
Figura 39: Reexposição de material de forma variada.....	58
Figura 40: Célula rítmica em tempo e em contratempo.....	59
Figura 41: Gráfico de dinâmicas (2º mov.).....	59

Figura 42: Contracantos imitativos do piano.....	60
Figura 43: Disposição da série inicial no movimento.....	61
Figura 44: Correspondências rítmico-melódicas.....	62
Figura 45: Rotação da série principal.....	63
Figura 46: Discrepância rítmica observada no manuscrito.....	63
Figura 47: Opção interpretativa do compasso 16.....	64
Figura 48: Série Original de Miniaturas nº 1 para violino e piano.....	64
Figura 49: Série Inversa.....	65
Figura 50: Matriz.....	65
Figura 51: Estrutura rítmica derivada da junção entre as vozes.....	66
Figura 52: Repetição alternada das alturas.....	66
Figura 53: Comparação e redução do ritmo de Miniaturas nº 1 e Congada.....	67
Figura 54: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (1º mov.).....	67
Figura 55: Trecho inicial (violino).....	68
Figura 56: Dinâmica acompanhando a melodia.....	69
Figura 57: Gráfico de dinâmica (1º mov.).....	69
Figura 58: Célula rítmica básica do 2º mov.....	70
Figura 59: Alguns dos processos de variação ocorridos no violino (2º mov.).....	70
Figura 60: Alguns dos processos de variação ocorridos no violino (2º mov.).....	70
Figura 61: Gráfico de dinâmicas (2º mov.).....	71
Figura 62: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (2º mov.).....	72
Figura 63: Rotação da série retrógrada utilizada no 2º mov.....	72
Figura 64: Célula rítmica básica desenvolvida ao longo do movimento.....	73
Figura 65: Pedal cromático com intervalo de sétima menor.....	73
Figura 66: Gráfico de dinâmicas (3º mov.).....	74
Figura 67: Estratégias interpretativas.....	74
Figura 68: Comparação entre A e A'. Circulado de verde são elementos que se mantiveram iguais, as setas indicam movimentação contrária (processo de inversão).....	75
Figura 69: Repetição de padrões, manutenção da identidade de contorno melódico (transposição).....	76
Figura 70: Processos de variação na seção B'.....	76
Figura 71: Processo de inversão (vermelho); pedal em ré (azul).....	77
Figura 72: a) Miniaturas nº 1 (3º mov.); b) desmembramento do ritmo; c) Choro Silencioso.....	77
Figura 73: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (3º mov.).....	77
Figura 74: Série extraída do Documento IV, presente na Dissertação de Mestrado de Cecília Nazaré de Lima (2002, p. 237).....	78
Figura 75: Série extraída do catálogo de obras de Guerra-Peixe organizado pelo Programa Petrobras Cultural.....	79
Figura 76: Complexos harmônicos expostos no 1º mov.....	79
Figura 77: Complexos harmônicos com notas omitidas ou repetidas.....	79
Figura 78: Tessitura do violino no 1º mov.....	80
Figura 79: Estrutura rítmica da seção A.....	80
Figura 80: Gráfico de dinâmicas (1º mov.).....	81
Figura 81: Choro Escorregando de Ernesto Nazareth.....	81
Figura 82: Trecho extraído do primeiro movimento.....	81
Figura 83: Vozes em contraponto na seção B.....	82
Figura 84: Material rítmico da Seção A utilizado na Seção B, mantendo a identidade de contorno temático.....	82
Figura 85: Movimentos ascendentes e descendentes interligando os registros sonoros.....	82
Figura 86: Processo de inversão.....	82

Figura 87: Processos de variação entre as Seções A e A'.....	83
Figura 88: Processos de variação na Coda.....	83
Figura 89: Disposição dos complexos harmônicos (2º mov.).....	84
Figura 90: Processos de variação.....	84
Figura 91: Notas intermediárias que fazem a conexão entre os registros.....	85
Figura 92: Tessitura do violino no 2º mov.....	85
Figura 93: Conjuntos de três ou quatro sons se movimentando no mesmo sentido (seção A)..	86
Figura 94: Gráfico de dinâmicas (2º mov.).....	86
Figura 95: Conjunto de três sons que se movimentam no mesmo sentido (seção B).....	86
Figura 96: Coda.....	87
Figura 97: Processos de variação (3º mov.).....	87
Figura 98: Célula rítmica caracterizadora do 3º mov.....	88
Figura 99: Comparação entre as células rítmicas.....	88
Figura 100: Seção B.....	89
Figura 101: Comparação de trechos da Seção A e B, respectivamente.....	89
Figura 102: Acodes do compasso 19.....	90
Figura 103: Gráfico de dinâmicas (3º mov.).....	90
Figura 104: Processos de reversão e inversão. O complexo harmônico destacado com a cor vinho e em forma de quadrado se manteve igual ao início.....	91
Figura 105: Transposição do complexo harmônico em ordem reversa.....	91
Figura 106: Permutação.....	92
Figura 107: Série extraída do Documento IV, presente na Dissertação de Mestrado de Cecília Nazaré de Lima (2002, p. 237).....	92
Figura 108: Motivo A.....	93
Figura 109: Motivo B.....	93
Figura 110: Disposição dos complexos harmônicos no 1º mov.....	94
Figura 111: Processos de variação no 1º mov.....	94
Figura 112: Proposta técnico-interpretativa.....	94
Figura 113: Mov. oblíquo e mov. contrário, respectivamente.....	95
Figura 114: Mudanças de registro.....	95
Figura 115: Tessitura do violino no 1º mov.....	95
Figura 116: Gráfico de dinâmica (1ºmov.).....	95
Figura 117: Síncope e contratempo, respectivamente.....	96
Figura 118: Comparação entre o 1º mov. de Música nº 2 e estrutura rítmica do Choro (disponível no livro "Ritmos Brasileiros" de Marco Pereira), respectivamente.....	96
Figura 119: Dinâmica do último compasso.....	96
Figura 120: Célula rítmica recorrente.....	97
Figura 121: Tessitura do violino (2º mov.).....	98
Figura 122: Meios de manipulação timbrística.....	98
Figura 123: Processos de variação.....	98
Figura 124: Comparação entre os ritmos.....	99
Figura 125: Gráfico de dinâmicas (2º mov.).....	99
Figura 126: Células rítmicas contrastantes (3º mov.).....	100
Figura 127: Tessitura do violino (3º mov.).....	100
Figura 128: Melodias descendentes e notas pedais.....	101
Figura 129: Ordem dos complexos harmônicos.....	101
Figura 130: Processos de variação.....	102
Figura 131: Partitura com equívocos relacionados à quantidade de tempos.....	102
Figura 132: Opção interpretativa.....	102
Figura 133: Modo mixolídio com disposição de tons (vermelho) e semitons (azul).....	103

Figura 134: Transcrição do Coco de Toré.....	104
Figura 135: Tema A nos dois instrumentos, juntamente, com célula rítmica constante.....	105
Figura 136: Utilização de uma nota pedal no violino.....	106
Figura 137: Tema B com acompanhamento sincopado.....	106
Figura 138: Início do tema B ao violino e acompanhamento em semicolcheias.....	107
Figura 139: Opção interpretativa.....	108
Figura 140: Ampliação rítmica.....	109
Figura 141: Violino apresentando material exposto pelo piano no compasso quatro.....	109
Figura 142: Piano apresentando material exposto pelo violino no compasso dez.....	109
Figura 143: Tessitura dos instrumentos.....	110
Figura 144: Gráficos de dinâmicas do 1º mov. da Sonata nº 1.....	112
Figura 145: Comparação entre as estruturas rítmicas expostas no primeiro no 1º e 2º movimentos, respectivamente.....	113
Figura 146: Gráfico de dinâmicas do 2º mov. da Sonata nº1.....	114
Figura 147: Acompanhamento realizado no tema B.....	115
Figura 148: Proposta interpretativa.....	116
Figura 149: Comparação da movimentação intervalar entre 1º e 2º movimentos.....	116
Figura 150: Tessitura do violino e do piano, respectivamente.....	117
Figura 151: Transcrição de trecho da música Toque de Caboclinho.....	118
Figura 152: Ritmos originários da Caboclinho no 3º mov.....	119
Figura 153: Pedal com a utilização de corda solta.....	120
Figura 154: Gráfico de dinâmicas (3º mov.).....	121
Figura 155: Tessitura do violino e do piano, respectivamente.....	121

SUMÁRIO

1.0 INTRODUÇÃO.....	7
1.1 Apresentação.....	7
1.2 Problemática.....	9
1.3 Objetivos.....	10
1.3.1 Objetivo Geral.....	10
1.3.2 Objetivos Específicos.....	10
1.4 Metodologia.....	11
2.0 A MÚSICA NO BRASIL: DO DESCOBRIMENTO AOS TEMPOS DE GUERRA-PEIXE	13
2.1 Sobre a música da Colônia.....	13
2.1.1 Música na Colônia antes da chegada da Família Real Portuguesa.....	14
2.1.2 Música na Colônia após a chegada da Família Real Portuguesa.....	18
2.2 Movimento Nacionalista.....	20
2.2.1 Modernismo e Arte Nacional no Brasil.....	21
2.2.2 Dodecafonismo.....	24
3.0 CÉSAR GUERRA-PEIXE.....	27
3.1 Biografia.....	27
3.2 Formação musical.....	28
3.3 Guerra-Peixe e sua nova abordagem musical.....	29
4.0 CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE.....	33
4.1 Definições e discussões: análise, interpretação e <i>performance</i>	33
4.2 Análise estrutural das obras.....	36
4.2.1 Música.....	38
4.2.1.1 <i>Largo</i>	39
4.2.1.2 <i>Allegretto</i>	45
4.2.2 Duas Peças.....	52
4.2.2.1 <i>Andante</i>	53
4.2.2.2 <i>Allegro moderato</i>	58
4.2.3 Miniaturas nº 1.....	64
4.2.3.1 <i>Moderato</i>	65
4.2.3.2 <i>Adagio</i>	69
4.2.3.3 <i>Allegretto</i>	72
4.2.4 Música nº 1.....	78
4.2.4.1 <i>Moderato</i>	79
4.2.4.2 <i>Adagio</i>	83
4.2.4.3 <i>Allegro</i>	87
4.2.5 Música nº 2.....	92
4.2.5.1 <i>Andantino</i>	93
4.2.5.2 <i>Larghetto</i>	97
4.2.5.3 <i>Allegro moderato</i>	100

4.2.6 Sonata nº 1.....	103
4.2.6.1 <i>Allegro moderato</i>	104
4.2.6.2 <i>Andante con moto</i>	113
4.2.6.3 <i>Allegro vivace</i>	117
5.0 CONCLUSÕES.....	123
6.0 REFERÊNCIAS.....	125
7.0 ANEXOS.....	135

1.0 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

Esta pesquisa foi realizada durante o Mestrado em Música (ramo: performance/violino) na Universidade de Aveiro – Portugal. O presente texto apresenta dados e informações de cunho histórico, social e musical das vivências de César Guerra-Peixe em suas composições para violino de 1944 a 1951, assim como, uma proposta interpretativa de tais obras. Abordei a trajetória da música brasileira desde sua descoberta até 1951, contemplando, também, a vida e obra do compositor, as mudanças sociais decorrentes da transição dos regimes políticos, bem como, a influência desses fatores no domínio musical. Após essa contextualização tornou-se possível a análise musical e histórica de suas composições, viabilizando a criação de uma performance histórica, técnica e, interpretativamente, informada.

Segundo o dicionário *Priberam da Língua Portuguesa*, análise é o “exame minucioso de uma coisa em cada uma das suas partes”¹. Esta ferramenta foi utilizada para melhor compreender as composições investigadas, subsidiando a performance através dos dados e informações coletadas. Para Koellreutter, a “decodificação dos signos musicais” contribui para a recriação do texto musical (processo interpretativo) (KOELLREUTTER, 1990 apud ABDO, 2000, p 18).

A obra de arte reflete a interação entre a objetividade e a subjetividade. Enquanto a objetividade significa validar o conhecimento histórico, baseado em experiências do passado e na racionalidade com a qual essa experiência é tratada cognitivamente (RÜSEN, 1996, p. 76), a subjetividade aponta para um conjunto de decisões tomadas pelo sujeito. Para Maheirie (2003), a subjetividade é orientada pelos sentimentos, pela emoção, imaginação e pela percepção, estando, dessa forma, ligada a um contexto social (MAHEIRIE, 2003, p. 147). Antonio Candido (2006, p. 30), sociólogo, literato e professor brasileiro, também compartilha deste pensamento afirmando que:

A arte é social [...] depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte.

A arte moderna, viveu a problemática da construção de formas de expressão que caracterizassem a nova sociedade. Uma sociedade que assistiu às duas grandes guerras mundiais, ao descobrimento, por Albert Einstein, da teoria da relatividade, ao surgimento do avião, *etc.* Essa

1 Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/análise>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

perspectiva levou os artistas modernistas a defenderem uma arte que pudesse alcançar a sua função social. Segundo Cherem e Nunes (2009, p. 1) na América Latina houve a preocupação com o desenvolvimento de uma identidade nacional, mas sem deixar de ser vanguardista. Uma arte ativa, que proporcionasse uma autoconsciência enquanto nação.

Na música, foi a atonalidade — negação à tonalidade — o sistema que caracterizou o novo discurso musical, a qual encontrou nos campos filosófico e social suporte necessário para o avanço das pesquisas, contribuindo para sua difusão do século XX até a atualidade. Esta nova música surge com uma proposta sonora diferenciada, ligada ao contexto social. Para Theodor Adorno e Pierre Bourdieu a música é reflexo da organização social vigente.

O desenvolvimento da pesquisa está aqui organizado em três capítulos. No primeiro capítulo (*A Música no Brasil: do descobrimento aos tempos modernos*) estão dispostas as informações acerca do desenvolvimento histórico-musical no Brasil, onde descrevo, com base em historiadores, antropólogos e musicólogos, uma breve história musical do Brasil, desde o descobrimento até 1951. Foco nas informações sobre a música na colônia (com a chegada dos colonos portugueses e dos escravos africanos), sobre o cenário musical após a chegada da Família Real Portuguesa, o Movimento Nacionalista (sua origem e significado), sobre o Movimento Modernista e seus principais representantes dentro e fora do Brasil, bem como, sobre a conexão entre o Movimento Modernista e a arte nacional, a Música de Concerto Brasileira, seus objetivos e sua função. Foi disposto, também, considerações sobre o Dodecafonismo, abrangendo origem, conceito, principais representantes e como esta técnica chegou ao Brasil de maneira a influenciar o pensamento musical da época.

No terceiro capítulo expus dados e informações biográficas de Guerra-Peixe, aspectos fundamentais na sua formação musical, assim como, sua nova abordagem musical. Abordagem esta, que fundiu elementos de duas estéticas distintas, gerando novos resultados sonoros. Foram evidenciadas suas preocupações com relação à comunicabilidade com o público, visando cumprir o papel social concernente à música.

No quarto capítulo tracei a proposta interpretativa, primeiramente, através de uma discussão a respeito dos termos *performance*, interpretação e análise, relacionando teóricos e suas abordagens. Na segunda parte deste capítulo abordei a análise estrutural das obras envolvidas nesta pesquisa, correlacionando elementos da linguagem nacional às obras de Guerra-Peixe através de elementos como ritmo, contornos melódicos, registros, entre outros.

Por fim, apresento as conclusões decorrentes do processo investigativo realizado sobre as obras elencadas. Nos anexos, poderão encontrar alguns manuscritos do compositor, cedidos por Jane Guerra-Peixe, edições de cada uma das obras investigadas (contendo as opções técnico-

interpretativas adotadas neste trabalho), bem como a adoção de procedimentos interpretativos realizados diante de discrepâncias encontradas nas edições utilizadas.

1.2 Problemática

A música erudita brasileira passou por períodos de grande produção musical. Entre as décadas de 1920 e 1950 o país pôde presenciar o alvorecer de destacados compositores que colocaram o Brasil em evidência em nível mundial, dentre eles Heitor Villa-Lobos, Marlos Nobre, Ester Scliar, Eunice Katunda, Cláudio Santoro, Edino Krieger e Guerra-Peixe.

Durante os estudos de mestrado tive contato com obras brasileiras escritas no século XX, o que gerou interesse por melhor conhecê-las. Descobri, também, inúmeras pesquisas realizadas sobre tais compositores e percebi a relevância científica e musical dos dados apresentados por pesquisadores diversos. Ao me deparar com as obras de Guerra-Peixe, pude verificar uma música que propunha a quebra de paradigmas técnicos e estruturais das obras que compunham minha formação. Por tal motivo, percebi a possibilidade de ampliação da minha atuação enquanto intérprete e pesquisadora, utilizando para isto as obras compostas para violino solo e violino e piano compostas de 1944 a 1951. Impulsionada, ainda, pela não existência, até o momento, de estudos sobre essas obras, me interessei por divulga-las através da performance, esperando despertar o interesse de músicos e outros pesquisadores para a investigação neste campo de estudo. Este período engloba obras de duas fases: *dodecafônica* e *folclórica*. Da *Fase Dodecafônica*, constam quarenta e nove obras para formações diversas, como a *Invenção* (1944) para flauta e clarineta, o *Duo* (1947) para flauta e violino, os *Instantâneos Sinfônicos nº 1 e 2* (1947) para orquestra, entre outras (LIMA, 2002, p. 25). E, da *Fase Folclórica*, cento e quarenta e sete obras², incluindo a *Suíte nº 2, Nordestina* (1954) para piano, *Ponteados* (1966) para viola brasileira ou para violão, *Suíte: Maracatu, Pregão, Modinha e Frevo* (1949) para quarteto de cordas, entre outras. Restringi-me, nessa pesquisa, a seis obras: *Duas peças* (1947), *Miniaturas nº1* (1947), *Música* (1944), *Sonata nº1* (1951), *Música nº1* (1947) e *Música nº2* (1947). Dentre elas, quatro foram escritas para violino e piano, e duas para violino solo, respectivamente. As obras foram escolhidas por fazerem parte de um percurso compositivo, onde se buscava a inserção de uma nova tendência (dodecafonismo) unida à utilização de elementos de caráter nacional, e, ao mesmo tempo, caracterizam um repertório cujo teor não se faz frequente nos programas de concerto.

Pesquisei ainda, de que forma as duas naturezas composicionais (nacionalismo/dodecafonismo) se entrecruzaram. Para José Maria Neves (1981 apud LIMA, 2002,

2 Disponível em: <<http://guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 17 jun. 2015.

p. 24) Guerra-Peixe é um dos maiores nomes do movimento Música Viva no âmbito da criação. Dentre as obras pesquisadas, as que se enquadram na estética dodecafônica caracterizam-se pelo uso frequente de intervalos de segunda, sétima, nona, décima, mudanças constantes da acentuação métrica, mudanças de timbre e abruptas mudanças de registro, resultando em uma sonoridade inquieta e intensa. Já a *Sonata nº1*, por se encaixar na estética nacionalista traz elementos da música nordestina, caracterizando-se pelo uso de cordas duplas, acentuação em tempos fracos, ritmos enérgicos, utilização de modos, entre outras. Tendo estes fatos como ponto de partida, me propus, nesse trabalho, a responder à seguinte questão: **como desenvolver uma performance histórica, técnica e, interpretativamente, informada das obras para violino solo e violino e piano que se encontram na produção dos anos de 1944 a 1951 do compositor Guerra-Peixe?**

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo Geral

Desenvolver uma performance histórica, técnica e, interpretativamente, informada das obras para violino solo e violino e piano que se encontram na produção dos anos de 1944 a 1951 do compositor Guerra-Peixe.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Investigar e correlacionar os elementos do Nacionalismo brasileiro presentes nas músicas de Guerra-Peixe para violino solo e violino e piano que permeiam os anos de 1944 a 1951;
- Analisar o material musical (série dodecafônica, ritmo, melodia, articulação, dinâmica, textura, etc.), a fim de orientar as opções técnico-interpretativas adotadas nesta pesquisa;
- Ampliar a divulgação das obras estudadas;
- Grafar as opções técnico-interpretativas, no que se refere aos dedilhados, arcadas e timbres adotadas na performance do repertório trabalhado.

1.4 Metodologia

No âmbito desta investigação, cujo objetivo é desenvolver uma performance histórica, técnica e interpretativamente informada das obras para violino solo e violino e piano que se encontram na produção dos anos de 1944 a 1951 de Guerra-Peixe, utilizei ferramentas investigativas do Estudo de Caso e da Autoetnografia como metodologias fundamentais. Para a delimitação do universo da pesquisa, utilizei os catálogos de obras³ do compositor, onde pude selecionar as obras compostas para violino solo e violino e piano escritas entre 1944 e 1951. A pesquisa tem como foco seis obras, das quais quatro foram escritas para violino e piano e duas para violino solo. São elas: *Música* (1944), *Duas peças* (1947), *Miniaturas n° 1* (1947), *Música n° 1* (1947), *Música n° 2* e *Sonata n° 1* (1951). Os métodos de pesquisa utilizados foram:

- a) Pesquisa bibliográfica: investiguei, através de Revistas, Teses, Dissertações, Livros e sites especializados, textos que abordam a História dos povos brasileiros, a História da Música Erudita no Brasil, o Movimento Modernista no Brasil, o Dodecafonismo e o Nacionalismo na Europa e no Brasil, a performance, dados biográficos e composicionais de Guerra-Peixe;
- b) Documental: fundamentalmente, através das partituras, disponibilizadas pela família do compositor ou editadas e digitalizadas através do Projeto SESC Partituras⁴;
- c) Musicográfica: através do registro em áudio e vídeo de obras do compositor e outras obras relacionadas ao objeto desta pesquisa;
- d) Autoetnográfico: através do relato dos obstáculos e avanços do processo de construção da *performance*, registrados e avaliados criticamente em áudio e vídeo e materializados na grafia de dedilhados, arcadas e timbres adotados na *performance*.

Os dados levantados foram utilizados como aporte teórico no processo interpretativo das obras elencadas. O processo de apropriação técnica e desenvolvimento expressivo foi pautado nos dados recolhidos e expostos, textualmente, nos capítulos que se seguem. A contextualização histórica permitiu a compreensão do desenvolvimento dos arquétipos composicionais desde o período colonial até o período das obras abordadas. A análise estrutural configurou-se como processo fundamental na compreensão dos procedimentos e ferramentas adotadas por Guerra-Peixe na construção das obras elencadas. Os resultados foram materializados através da *performance* no recital de conclusão, anexado em formato de vídeo a este texto, juntamente, com as partituras

3 Foram analisados dois catálogos de obras: *Catálogo Sumário* organizado por Flávio Silva e *Catálogo de obras* organizado pela Petrobras, disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em: 5 abr. 2014.

4 Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/SescPartituras/compositores.html>>.

editadas das obras interpretadas.

2.0 A MÚSICA NO BRASIL: DO DESCOBRIMENTO AOS TEMPOS DE GUERRA-PEIXE

2.1 Sobre a música da Colônia

Para abordar de maneira abrangente o contexto histórico e social no qual viveu Guerra-Peixe, iniciei esse capítulo descrevendo, à luz de historiadores, antropólogos e musicólogos, como se deu a história musical do Brasil desde o descobrimento até 1951. Abordei, sucintamente, com base em pesquisas bibliográficas, o desenvolvimento da música no Brasil, fazendo uma ponte para o tema deste trabalho: uma proposta interpretativa das obras para violino de 1944 a 1951 de César Guerra-Peixe.

A existência de vários povos, entre colonizadores, nativos e viajantes atraídos pelas riquezas do país, fez com que o Brasil abrigasse cinco grandes divisões de etnia: Branca, Preta, Amarela, Parda e Indígena. A presença desses povos contribuiu na construção da cultura brasileira. O Brasil, com sua grande extensão territorial, forneceu solo fértil para o surgimento de acentuada diversidade cultural.

O termo cultura abrange várias definições. Para Edward Tylor (1871), a cultura é um fenômeno natural que “tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (TYLOR, 1871 apud LARAIA, 2001, p. 14). Theodore Schwartz (1992) defende a singularidade cultural de cada sociedade (1992 apud SPENCER-OATEY, 2012, p. 2):

Culture consists of the derivatives of experience, more or less organized, learned or created by the individuals of a population, including those images or encodements and their interpretations (meanings) transmitted from past generations, from contemporaries, or formed by individuals themselves⁵.

Portanto, o Brasil, abrigando cinco grandes etnias, possui ampla variedade de crenças, de costumes, de meios artísticos, entre outros. A cultura gera produtos (comerciais ou não) como revistas, filmes, livros, programas televisivos, jornais, músicas, etc.

Dentre os ramos da cultura, a história da Música Brasileira é um assunto bastante explorado por pesquisadores como: Paulo Castagna (2010), Carlos Kater (2001), Vasco Mariz (1994), Ana

5 “Cultura consiste em algo derivado da experiência, mais ou menos organizada, aprendida ou criada pelos indivíduos de uma população, incluindo imagens ou codificações e suas interpretações (significados) transmitidas de gerações passadas, para gerações contemporâneas, ou formadas pelos próprios indivíduos”. Tradução feita pela autora.

Cláudia Assis (2006, 2007a e 2007b), Luiz Guilherme Goldberg (2006), entre outros, que buscam elucidar a origem e o desenvolvimento da Música Erudita e Popular brasileira. Há estudos, principalmente, de cunho arqueológico e sociológico, que tratam da história antes da chegada dos portugueses ao Brasil. Aqui, vamos nos restringir à história contada a partir de 1500, quando os portugueses aportaram em mares brasileiros e, assim, fizeram dessa terra sua colônia⁶.

2.1.1 Música na Colônia antes da chegada da Família Real Portuguesa

Segundo Paulo Castagna (2010, p. 37), a música colonial perpassa os anos de 1500-1822, sendo de origem africana, europeia ou indígena. Nesse período, a música se dividia em dois grupos, um, da Música Tradicional e outro, da Música Folclórica. O primeiro gênero de música se caracteriza pela música que os índios, africanos e europeus realizavam, usualmente. Com a aproximação desses povos, a música refletiu a miscigenação dos elementos característicos de cada grupo. A esse novo tipo de música foi designado o nome de Folclórica a partir do século XIX. Mais tarde, surgiu a Música Erudita ou Artística, que foi assim denominada apenas no século XX. Executada por músicos profissionais para as cortes, teatros e instituições religiosas, a Música Erudita ou Artística, era dependente, esteticamente, da música europeia. A música tradicional europeia se subdividia, em música sacra e profana. A primeira, dedicada a funções religiosas e a segunda, não religiosas. No Brasil colonial essa subdivisão também existiu, porém com mais ênfase à música religiosa (CASTAGNA, 2010, p 37-39). Segundo Souza e Lima (2007, p. 37) eram nas igrejas que se praticavam grande parte das manifestações musicais eruditas, e mesmo aqueles que realizavam música profana nas Casas de ópera, tinham como sua principal atividade a música religiosa.

Nos dois primeiros séculos de dominação portuguesa sobre o Brasil, a música era precária se comparada às cidades próximas em países como Peru, Bolívia e México, que eram colônia espanhola. A música dependia do incentivo da Igreja, que a utilizava como ferramenta no processo de catequização dos índios. Os primeiros jesuítas⁷ chegaram ao Brasil em 1549, sob a liderança de Manuel da Nóbrega. Rapidamente, aprenderam a língua tupi para facilitar a aproximação com os índios (MARIZ, 1994, p. 37-38). Eles ensinaram o cantochão e cantigas em português, latim e tupi.

6 O Brasil e outros países como México, Peru, Bolívia, Chile, entre outros, foram colonizados de maneira a fornecer suas riquezas naturais aos países que os dominavam, assim como cultivar produtos tropicais para exportação. Esse tipo de colonização é denominado de colonização de exploração, ou seja, a metrópole não tinha qualquer interesse em desenvolver a colônia, mas sim, explorá-la.

7 Também chamados de *inacianos*, eram padres da igreja católica, que tinham a missão de conter o avanço do protestantismo através da reafirmação de sua doutrina, principalmente, em lugares recém-descobertos. Segundo Daniela Calainho (2005, p. 62), os jesuítas tinham função missionária, educativa e ainda faziam ações na área da saúde. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n19/v10n19a05.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2015.

Em suas missões catequizadoras, os jesuítas levavam consigo alguns índios que ficavam responsáveis pelo serviço musical religioso, a esses índios foi dado o nome de "nheengariba" (CASTAGNA, 2004, p. 1-2). Esses indígenas tinham notória habilidade musical. A vida dos índios Tupinambá era permeada por rituais que envolviam música, como: enterros, cura de doenças, guerras, entre outros (CASTAGNA, 2010, p. 43). Jean de Léry, pesquisador francês, deixou documentada sua experiência no Brasil do século XVI, durante uma das cerimônias indígenas:

Essas cerimônias duravam cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: He, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo (LÉRY, 1980, apud ALMEIDA, 2007, p. 27).

A cultura indígena deixou um legado que pode ser verificado através da influência que esse povo exerceu na cultura brasileira. Como representação da influência indígena temos algumas danças que fazem parte do folclore brasileiro, como o *Coco*⁸, *Caboclinho*⁹, *Cateretê*, *Caiapós*, *Cururu*, *Jacundá*, *Gato*, entre outras (GASPAR, 2011).

A lucratividade com a Colônia dependia da mão-de-obra escrava imposta aos índios pelos colonos na atividade açucareira. Os índios resistiam, ferozmente, à escravidão, fazendo com que grande parcela da comunidade indígena morresse em batalhas. Além disso, eles não tinham imunidade às doenças trazidas pelos brancos, como sífilis, gripe, febres, verminoses, entre outras doenças, tidas atualmente, como simples¹⁰. Pouco a pouco, a mão-de-obra negra foi substituindo a mão-de-obra indígena na segunda metade do século XVI¹¹. Este fato veio a influenciar sobremaneira a cultura brasileira de modo geral.

Entre os anos de 1525 e 1851, mais de cinco milhões de africanos foram trazidos para o Brasil na condição de escravos, não estando incluídos neste número, que é uma aproximação, aqueles que morreram ainda em solo africano, vitimados pela violência da caça escravista, nem os que pereceram na travessia oceânica. Não se sabe quantos foram trazidos desde que o tráfico se tornou ilegal (PRANDI, 2000, p.

8 Veremos no capítulo três como esta dança se insere na obra de Guerra-Peixe.

9 *Idem*.

10 Segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) no século XVI, a população indígena era estimada em mais de 2.000.000 de índios, chegando a um total de 302.888 em 1998. Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/historia-indigena/os-numeros-da-populacao-indigena>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

11 Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/o-trabalho-dos-negros-africanos>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

A cultura negra foi, durante anos, censurada. Os rituais africanos foram, duramente, proibidos, fazendo com que durante os primeiros séculos de colonização, a fusão das culturas (africana e europeia) ocorresse de forma lenta (MARIZ, 1994, p. 38). Na sociedade escravocrata os negros realizavam todo o trabalho braçal, tanto na agricultura e na atividade mineradora quanto no trabalho doméstico, nas propriedades de seu senhor. A atividade musical inseria-se como uma atividade doméstica. Dessa forma, os negros tocavam para seus senhores durante festividades ou até mesmo quando estes iriam receber visitas (LANGE apud MONTEIRO, 2006).

Nos séculos XVI e XVII, as atividades musicais tiveram maior desenvolvimento nos Estados da Bahia (Salvador) e Pernambuco (Olinda e Recife). Esse desenvolvimento, se deu em decorrência da agricultura para exportação, que necessitava de abundante mão-de-obra para suprir a demanda do mercado. O tráfico negreiro voltava-se para onde necessitava de mais mão-de-obra, diversificando cada vez mais a cultura local, pois o Brasil recebia escravos de distintas localidades da África, como Angola, Moçambique e sudoeste da Nigéria¹².

Ao longo da história agrícola colonial, o crescimento das atividades agrícolas correspondeu sempre a um maior afluxo de escravos. Foram a mão-de-obra dos campos de fumo e cacau da Bahia e Sergipe, além da cana-de-açúcar; no Rio de Janeiro foram destinados aos plantios de cana e mais tarde de café; em Pernambuco, Alagoas e Paraíba eram indispensáveis aos cultivos de cana e algodão; no Maranhão e Pará trabalharam no algodão; em São Paulo, na cana e café. Em Minas, além da mineração, trabalharam, mais tarde, nas plantações de café, também cultivado no Espírito Santo. Também estavam presentes na agricultura do Rio Grande do Sul e na mineração de Goiás e Mato Grosso. Em todos os lugares foram os responsáveis também pelos serviços domésticos, organizados no complexo casa-grande e senzala (PRANDI, 2000, p. 55).

Na Bahia a música profana teve destaque com Gregório de Matos, Eusébio de Matos, Nicolau de Miranda e o português Antão de Santo Elias. Damião Barbosa Araújo, destacou-se na composição de música sacra. Em Pernambuco os nomes de maior importância para a música religiosa foram Inácio Ribeiro Noia, Luís Álvares Pinto, Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro Pinto e Agostinho Rodrigues Leite (CASTAGNA, 2010, p. 59). O estilo desenvolvido, segundo Castagna (2010, p. 60), caracterizou-se por ser “derivado da música barroca que se praticou em Portugal no centro do século XVIII, estilo esse que preservou características da música polifônica, como a independência das vozes e as imitações de motivos melódicos”. O desenvolvimento dessa música colonial foi

12 Informação obtida no site do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/regioes-de-origem-dos-escravos-negros>>. Acesso em: 11 set. 2015.

promovido em grande parte pelas irmandades de música, as quais funcionavam como associações ou sindicatos de músicos.

Segundo Rafael Marquese (2008, p. 114), há documentos que comprovem a concessão de alforrias na segunda metade do século XVII. Como consequência, um grande número de negros e mulatos (descendentes da união entre brancos e negros) recorreu à música para garantir seu sustento. Eles eram os principais músicos da época, juntamente, com homens pardos. Segundo Souza e Lima (2007, p. 33) a expressão cultural dos negros e mulatos dividia-se em duas vertentes, uma que buscava a congruência com o passado africano como forma de resistência cultural. E outra, que se rendeu à execução de música europeia em redutos elitizados, juntamente, com os pardos. Para Maurício Monteiro (2006), o que os fez buscar a música foi a oportunidade de “trabalho, possibilidades de ascensão social e distinção no seio dessa própria sociedade”. Os mulatos, obtiveram o papel principal na música colonial. Um missionário estadunidense, visitando o Brasil no início do século XIX, relatou que ficou surpreso ao chegar nessas terras e escutar sons de uma orquestra e surpreendeu-se ainda mais por ver que os componentes da orquestra e do pequeno coro eram todos negros. A cultura negra teve maior inserção no meio cultural brasileiro após a abolição da escravatura em 1888, quando os negros foram libertos.

Além da Bahia e de Pernambuco, o Estado de Minas Gerais também viu o alvorecer das irmandades no fim do século XVII, quando se iniciou o Ciclo do ouro no Brasil. Tanto o Ciclo da cana-de-açúcar quanto o Ciclo do ouro e do diamante, levaram essas regiões a receber um grande número de brasileiros e de portugueses em busca de riquezas. Isto ocasionou grande assimilação do modo de viver, assim como, das preferências do povo português, que foram reforçadas ainda, pelo intercâmbio de brasileiros em Portugal, trazendo as novidades, não só da metrópole, mas de toda a Europa. Para Castagna (2010, p. 60-61) “durante a primeira metade do século XVIII parece ter havido pouca preocupação em se compor música em Minas, sendo possível que a música então em uso fosse de origem portuguesa”. Mas com a crise na produção de ouro, os músicos e compositores tinham que trabalhar dobrado para garantir seu sustento. A essa época Minas Gerais destacou-se por sua produção musical, tanto religiosa, quanto profana. No campo religioso os gêneros composicionais que mais se tem registro foram as *Novenas*, *Antífonas* e *Motetos*. A música profana realizada pelos escravos era proibida pelos senhores. Entre a elite o gênero profano que se destacou foi a *Modinha*¹³, onde o canto era, normalmente, acompanhado pela guitarra clássica; e o *Lundu*. O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira conceitua a *Modinha* como um “canto urbano de salão, de caráter lírico, sentimental”¹⁴. Tratava do amor entre brancos, negros e mulatos. Segundo

13 Ao longo do texto veremos que Guerra-Peixe faz uso desse gênero em uma de suas obras inserida na fase composicional dodecafônica.

14 Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

Rogério Budasz (2006, p. 19), inicialmente, a *modinha* tinha temática pastoril árcaica, condizente com a moda da época, porém foi sofrendo abrasileiramento através da influência afro-brasileira, atravessando o Atlântico por meio das obras de Domingos Caldas Barbosa e Joaquim Manuel da Câmara. O *Lundu* é uma “dança e canto de origem africana introduzido no Brasil provavelmente por escravos de Angola”¹⁵. Castagna complementa (2010, p. 72): “os lundus davam preferência a textos humorísticos ou satíricos, geralmente com melodia sincopada”. Esses dois gêneros, apesar de terem surgido no Brasil no fim do período colonial, alcançaram maior desenvolvimento no Brasil império.

Minas Gerais estava em plena consonância com as novidades vindas da Itália. Desenvolveu assim, na segunda metade do século XVIII, um estilo denominado *Pré-clássico*. Estilo este, caracterizado pelo “acompanhamento do canto por dois violinos, baixo e órgão, normalmente, com trompas, flautas ou oboés. Outra marca registrada do estilo *Pré-Clássico*, é a exploração da música como espetáculo, apropriando-se de elementos operísticos”¹⁶. Os principais compositores dessa fase foram Francisco Gomes da Rocha, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Manuel Dias de Oliveira, Marcos Coelho Neto, entre outros (CASTAGNA, 2010, p. 62). Essas foram as principais características dos estilos musicais no período colonial. A corte Portuguesa modificou o cenário cultural brasileiro, trazendo consigo novos estilos, gêneros e tendências da Europa para o Brasil.

2.1.2 Música na Colônia após a chegada da Família Real Portuguesa

A vinda da Família Real Portuguesa ao Brasil em 1808, gerou mudanças culturais, arquitetônicas, econômicas e sociais. Até 1763, a capital do Brasil foi Salvador, mudando a seguir para o Rio de Janeiro, com o objetivo de melhor controlar as atividades que aconteciam nas Minas Gerais quando da descoberta do ouro. O Rio de Janeiro, a partir de 1808, passou a receber muitos estrangeiros devido a abertura dos portos para comercialização, além dos que vinham com a corte. A elite carioca passou a cultivar o gênero de vida burguês como forma de dar uma aparência europeia à colônia (OLIVEN, 2001, p. 3). Segundo Maurício Monteiro (2005, p. 36) “as famílias aristocráticas que vieram com D. João VI ou que aqui se aproximaram dele, contribuíram com seus comportamentos e hábitos de ouvir música em saraus e reuniões sociais”. Na transição do século XVIII para o século XIX, a música religiosa realizada na capital já trazia traços da influência do estilo clássico europeu. Deste período podemos destacar os compositores José Maurício Nunes Garcia, Manuel da Silva Rosa, Marcos Portugal, José Joaquim de Sousa Negrão, Joaquina Maria da

15 Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/lundu/dados-artisticos>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

16 Trecho extraído do Documentário *História da Música Brasileira - Cap. 3. A música no período áureo de Minas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BEYAT3FGaIw>>. Acesso em: 5 mai. 2015.

Conceição Lapa, Gabriel Fernandes da Trindade, entre outros.

A vinda dos cantores castrados, o serviço prestado por Marcos Portugal e, em seguida, a vinda de Neukomm, foram acontecimentos importantes que transformaram a ideia da criação e da recepção musical. Todas essas mudanças ocorridas nos níveis sociais, culturais, administrativos e, sobretudo mentais, criaram um outro espaço e uma outra forma de audiência das obras no período joanino. Classicismo e italianismo vieram, respectivamente, com Sigismund Neukomm e Marcos Portugal. O que aconteceu, nesse período em que a Família Real esteve no Brasil, foi exatamente uma articulação desses estilos (MONTEIRO, 2005, p. 36).

No século XIX o mercado profissional de música também sofreu significativa mudança. Com a presença de muitos portugueses no país a demanda musical cresceu. A ópera, a música camerística e a música orquestral, receberam considerável incentivo por parte da coroa (CASTAGNA, 2010, p. 69-72). A *Modinha* e o *Lundu* eram os mais preferidos nos salões.

Na segunda metade do século XIX a vida musical carioca foi bastante fecunda. Havia eventos nos espaços públicos, festas particulares nas casas e nos teatros. Neste mesmo século, começou a se delinear o abismo entre a cultura do povo (música popular ou folclórica) e a cultura da elite (música de concerto). O que ligava esses dois pólos era a *Polca*, tendo inserção nos dois meios e sendo matéria formadora de vários outros gêneros como o *Tango brasileiro*, o *Maxixe*, o *Choro* e o *Puladinho*¹⁷. Segundo Cacá Machado (2010, p. 123):

[...] polca é um gênero de música de dança com compasso binário e andamento vivo, que se originou na Boêmia, no início do século XIX. Rapidamente aconteceu um fenômeno de expansão mundial, e ela se tornou a dança de salão mais popular, junto com a valsa, do Oitocentos.

A música folclórica provinha do povo, que em sua grande parte era formado por negros. Em uma sociedade regida pela moda europeia, ter os negros como representantes não era visto de maneira positiva, encontrando fortes opositores. Das manifestações culturais que recebem forte influência africana temos o *Samba*, o *Choro*, o *Batuque*, o *Jongo*, o *Tambor-de-crioula*, entre outros. No século XIX, paralelamente, a estas manifestações culturais africanas, as manifestações culturais europeias também se faziam presentes através do intercâmbio de músicos brasileiros, que viajavam para a Europa com o objetivo de se capacitar. Dentre eles, Henrique Alves de Mesquita, Antônio Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald.

Devido ao forte preconceito, em 1920, os sambas compostos ainda recebiam o título de tangos para que pudessem passar na censura da época. Nesse contexto a Semana de Arte Moderna

17 Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/polca/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 set. 2015.

de 1922, teve papel significativo no reconhecimento das virtudes da música de caráter nacional. “Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns cinquenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós” (MARIZ, 1994, p. 116). Portanto, o meio musical brasileiro, sofreu ao longo dos anos diversas transformações, que modificaram o modo de pensar e de fazer a música no Brasil. Um dos movimentos que contribuíram para tais mudanças foi o Movimento Nacionalista Brasileiro.

2.2 Movimento Nacionalista

Devido à necessidade de investigar como Guerra-Peixe implementou aspectos da estética nacionalista nas obras para violino solo e violino e piano vinculadas ao período de 1944 a 1951, pesquisei alguns autores que abordam a temática do nacionalismo para uma melhor compreensão destes aspectos. Segundo Smith (1997, p. 95) o nacionalismo pode se apresentar em muitos níveis, podendo ser considerado uma forma de cultura, uma ideologia política ou um movimento social. Para teóricos como Eric Hobsbawm, Ernest Gellner e Benedict Anderson o nacionalismo foi um movimento que eclodiu nos últimos anos do século XVIII com a Revolução Francesa. Não há consenso ao que diz respeito à sua definição. Para Gellner (1983 apud NASCIMENTO, 2003, p. 34) nacionalismo é um “princípio político que advoga a congruência entre Estado e Nação”. Já para Smith (1997, p. 97), “[...] é um movimento ideológico para atingir e conservar a autonomia, a unidade e a identidade em nome de uma população que alguns dos seus membros consideram constituir uma 'nação' real ou potencial”. Caracterizando um movimento independentista. Duprat comenta, (apud MARIZ, 1994, p. 36) “consideramos nacionalismo uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia”.

O nacionalismo é a força política mais característica dos séculos XIX e XX. Como os séculos XVI e XVII podem ser chamados de séculos das guerras de religião, o final do século XVII e o século XVIII de séculos do iluminismo, o século XIX e o XX, pode ser dito, são séculos do nacionalismo. Com efeito, todos os grandes movimentos políticos posteriores à Revolução Francesa são, expressões e efeitos da vontade nacional" (VOSSLER, 1949 apud PAULA, 2008, p. 219).

Portanto, o significado de *nacionalismo* sofre constante mutação. A época (tempo cronológico) e a nação, assim como fatores que circundam a mesma, são as variáveis que determinam a definição e a importância deste termo, caracterizando-se como um fenômeno histórico. O nacionalismo só poderá ser compreendido puramente se tivermos em conta que, além de um movimento ideológico ele é, também, um fenômeno cultural coletivo estreitamente ligado à identidade nacional (SMITH, 1997,

p. 9-10). Pela abrangência da temática e para delimitação do objeto desta pesquisa investiguei o nacionalismo musical que se manifestou no Brasil durante o século XX.

2.2.1 Modernismo e Arte Nacional no Brasil

A Música Brasileira possui várias vertentes ainda pouco exploradas por pesquisadores, intérpretes e ouvintes, uma delas é a da Música de Concerto Brasileira. Apesar da crescente produção acadêmica brasileira voltada à cultura musical, nota-se uma grande lacuna para compreendermos de forma holística seu contexto histórico e social. A expressão “Música Brasileira” está na maioria das vezes associado à Música Popular Brasileira, desconsiderando a história traçada através da música de tradição europeia, desde a chegada dos colonizadores portugueses (BERNARDES, 2001, p. 6-7). O Brasil, ao longo dos anos, herdou valores e tendências de vários países que juntos fizeram nascer a Música de Concerto Brasileira. No início do século XX os arquétipos de representação artística prestigiados pela elite dominante já tinham sido explorados à exaustão, o que desencadeou, entre os artistas e intelectuais da época, o interesse em renovar. Ir em busca do *novο*, daquilo que fizesse pulsar o desejo de se aprofundar no desconhecido. Quando nos referimos ao termo moderno na história da música, nos remetemos a uma época anterior à Primeira Guerra Mundial, onde compositores como Debussy, Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Berg e Webern romperam com os padrões existentes na música tradicional. Segundo Griffiths (1995 apud BOTELHO, 2013, p. 32), o movimento modernista faz alusão “[...] à nova sensibilidade que surgiu por volta da Primeira Guerra Mundial, expressa nas pinturas de Picasso e Kandinsky, nos romances de Joyce e Proust, e na música de Schoenberg e Stravinsky”. Pregavam que a música deveria estar vinculada ao momento histórico, aos avanços tecnológicos (GRIFFITHS, 1987, p. 97). “Não será nosso dever [...] encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece sua própria música” (DEBUSSY, 1913 apud GRIFFITHS, 1987, p. 97). Foi com esse objetivo, de aventurar-se por novas rotas, que surgiu o Modernismo.

No Brasil, os artistas reivindicavam a criação de uma arte que fizesse parte do cotidiano brasileiro (função social), rompendo assim, com o academicismo que rotulava a cultura da época, porém sem excluir as tendências das vanguardas europeias. Para Bezerra (2009, p. 6), o Modernismo tenta evidenciar a cultura popular brasileira como um produto desvinculado dos modelos europeus. Para Lafetá (1973 apud SATO, 2014, p. 2) o movimento Modernista teve dois objetivos: “renovação dos meios e ruptura da linguagem tradicional; e estimular uma consciência do país, o desejo e busca de uma expressão artística nacional, o caráter de classe de suas atitudes e

produções”. Para Travassos (2000 apud BOTELHO, 2013, p. 32) o primeiro objetivo apontado por Lafetá caracteriza a primeira fase do modernismo, e o segundo, a segunda fase, resultando no modernismo nacionalista, característica de países que almejam algum tipo de emancipação, seja ela cultural, geográfica, política ou outra.

O Modernismo Brasileiro, inspirado nas vanguardas europeias, rompeu suas amarras através de uma arte aberta a novas experiências, que traduzia o momento de grande transformação mundial. A compilação dessas ideias de rupturas estéticas, culturais e políticas, culminaram na Semana de Arte Moderna, no ano de 1922, em São Paulo. Participaram desse movimento vários artistas, dentre eles, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Luciano Gallet, Anita Malfatti, Paulo Prado, Graça Aranha, entre outros.

[...] Consistiu em uma série de conferências, exposições, concertos e eventos literários realizados em comemoração ao centenário da Independência do Brasil. A Semana foi também uma manifestação dos intelectuais contra sua marginalização política, afastados que eram do Estado durante a república liberal, e contra a visão da música como atividade inútil que servia ao lazer esporádico da burguesia. Mário de Andrade foi um dos organizadores e participou ativamente da programação do evento, que visava o rompimento com a tradição acadêmica, atualizando as técnicas de criação artística. [...] O único compositor brasileiro a ter obras executadas foi Heitor Villa-Lobos (EGG, 2004 apud AMBROGI, 2012, p. 56).

A Semana de Arte Moderna veio mostrar ao público brasileiro o que a arte poderia oferecer de mais novo em termos estéticos, daí a denominação *moderna*, significando recente, atual, em oposição ao que é antigo, neste caso, a música romântica. Mário de Andrade (principal escritor em prol do movimento modernista voltado à cultura nacional/folclore), escreveu em uma coluna sobre a arte moderna, seu significado e seus anseios.

Desejamos apenas ser atuais. Atuais de França e Itália como da América do Norte e de São Paulo. Há exageros em nossa arte? É natural. Não se constrói um arranha-céu sobre um castelo moçárabe. Derruba-se primeiro a mole pesadíssima dos preconceitos, que já foram verdades, para elevar depois outras verdades, que serão preconceitos num futuro, quiçá muito próximo. Se na própria ciência as ‘verdades’ ruem às pressões dos Einsteins, que será na arte, feita de moda e sensibilidade! Queremos ser atuais, livres de cânones gastos, incapazes de objetivar com exatidão o ímpeto feliz da modernidade (ANDRADE, 1922 apud SATO, 2014, p. 6).

Para Botelho (2013, p. 31) o movimento modernista deu início à principal corrente estética brasileira: o nacionalismo musical. Segundo Vasco Mariz (1994, 115), o nacionalismo musical é:

[...] música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado. Os compositores russos, espanhóis, poloneses, checos, húngaros imprimiram um colorido diferente à sua música, agregando-lhe um toque patriótico pelo aproveitamento de ritmos ou melodias populares de seus países, aberta ou veladamente, em peças de quase todos os gêneros musicais.

Destaco, aqui, que o nacionalismo musical brasileiro não foi algo que surgiu repentinamente, foi uma estética, um modo de pensar a arte construído aos poucos, ao longo de séculos. Para Martins (2006) e Hellstrom (2015) as primeiras manifestações nacionalistas em território brasileiro se deram com Carlos Gomes e Brasília Itiberê da Cunha ainda no século XIX. Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Braga (1868-1945) e Alexandre Levy (1864-1892), também foram alguns dos compositores pioneiros nesta caminhada. Esses compositores, com uma formação musical europeia, estavam em constante atualização com as vanguardas da época e promoviam concertos para formação de público, assim como, divulgação de obras de compositores brasileiros e estrangeiros (GOLDBERG, 2006, p. 63).

O *Ensaio sobre a Música brasileira* de Mário de Andrade foi a obra que mais exerceu influência na construção da música nacionalista brasileira. Para Travassos (2000 apud BEZERRA, 2009, p. 6) a ideologia de Mário de Andrade pode ser resumida em cinco proposições:

1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música popular está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.

À medida que descobertas de ordem musical ocorriam, o meio musical brasileiro foi sofrendo mutações. Vertentes resultantes de iniciativas composicionais contrárias ao sistema tonal como, atonalismo, serialismo e dodecafonismo tornaram-se um meio de expressão nacional.

Ser 'moderno' significaria, assim, explorar a coerência possível entre as forças construtivas de seu momento histórico. Antes de compromisso, missão ou engajamento, constitui-se-ia em necessidade, conseqüente e consciente, refletindo a busca de formas de expressão inovadoras, autênticas e atuais, cujas interações com a realidade do indivíduo, da cultura e da sociedade, conferissem sentido verdadeiro. 'Ser moderno' corresponderia à re-criação de uma ou mais potencialidades do momento vivido, implicando assim indagar, explorar, inventar, de maneira a avançar as fronteiras do já conhecido, como o movimento de uma porta que se abre para uma nova compreensão do mundo (KATER, 2001, p. 27-28).

Para Neves (2008 apud BOTELHO, 2013, p. 35) os compositores da primeira fase do modernismo foram influenciados, esteticamente, pelo impressionismo e pelo neoclassicismo, porém não deixando de aplicar em suas obras elementos inovadores, autênticos e atuais.

Durante os anos de 1930 a 1940, o Brasil passou por grandes mudanças políticas, econômicas e filosóficas que culminaram em uma série de manifestos. Enquanto a Europa viveu o massacre semita e a imposição alemã ao mundo, o Brasil inaugurou em 1937, com Getúlio Vargas, o Estado Novo ou Ditadura Vargas. Foi nesse contexto coercitivo, revolucionário e de política Nacional, que em 1939, o povo brasileiro assistiu a um dos episódios mais marcantes da História da Música Brasileira, a criação do Movimento Música Viva¹⁸. Primeiramente, no Rio de Janeiro, depois em São Paulo, o movimento traria à tona a problemática da música composta no século XX, ao que se refere à sua estética, sua divulgação e seu posicionamento frente à cultura musical em voga. Sob a liderança do musicólogo, professor, compositor e flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter, o Grupo Música Viva revolucionou a estética brasileira da época. Com a introdução do dodecafonismo no país os compositores da época começaram a repensar a estrutura composicional com o objetivo de criar um estilo próprio, caracterizando assim, o modernismo nacional.

2.2.2 Dodecafonismo

No fim do século XIX o cenário da música ocidental começou a se modificar. As dissonâncias que antes eram evitadas, passam a ser utilizadas corriqueiramente, ou seja, há uma “emancipação da dissonância”¹⁹, fazendo com que o centro tonal se distancie da sua função, que se resume a destacar uma nota ou acorde elegendo uma função para os mesmos. *Tristan und Isolde* de Richard Wagner e *Bagatelle sans tonalité* de Franz Liszt, dentre outras obras, exemplificam este distanciamento do sistema tonal. O atonalismo caracteriza-se por não definir um centro tonal, ou seja, todas as notas da escala cromática possuem igual importância. Este sistema possibilita ao compositor ampla liberdade, na medida em que não existem regras para o processo composicional, a não ser, não definir uma tonalidade. Devido a essa liberdade o atonalismo conquistou muitos adeptos ávidos por experimentar as possibilidades deste sistema. Nesse contexto, surgiu o Dodecafonismo como uma forma de organização do “caos”.

Após um período em geral chamado de “atonal” ou “atonal livre”, associado ao Expressionismo e tendo lugar aproximadamente entre 1908 e 1923, aqueles compositores começaram a trabalhar a partir de um método de composição que recebeu o nome de dodecafonismo. Na verdade, Schönberg acreditava tê-lo

18 A expressão *Música Viva* foi criada por Hermann Scherchen (professor que exerceu grande influência na formação de Koellreutter) com o objetivo de divulgar a *música nova*, para uma melhor compreensão da mesma.

19 Expressão cunhada por Arnold Schoenberg.

descoberto e tentava demonstrar seu vínculo com a tradição alemã afirmando que ele não passava de um resultado da exploração consistente de alguns procedimentos já presentes na prática dos compositores que o antecederam. Além disso, segundo Schönberg, a nova técnica de composição seria uma forma necessária de sistematizar o atonalismo de modo a lhe dar consistência e coerência (BARROS, 2013, p. 55-56).

Esta técnica caracteriza-se por utilizar as doze notas da escala cromática dispostas em uma série principal. Para Grout e Palisca (1994, p. 733):

Os pontos fundamentais da teoria desta técnica dodecafônica podem ser resumidos do seguinte modo: a base de cada composição é uma *sequência* ou *série* das doze notas que integram a oitava, dispostas pela ordem que o compositor determinar. As notas da série são usadas, quer sucessivamente (sob a forma de melodia), quer simultaneamente (sob a forma de harmonia ou contraponto), em qualquer oitava e com qualquer ritmo que pretenda. A série pode também ser usada em inversão, na forma retrógrada, bem como em transposições de qualquer destas quatro formas. O compositor deve esgotar todas as notas da série antes de voltar a recorrer à série em qualquer das suas formas.

O dodecafonismo foi, amplamente, divulgado pela Segunda Escola de Viena representada por Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern, deixando vários discípulos. Um deles foi Hans-Joachim Koellreutter, o responsável pela dissipação da técnica dodecafônica no Brasil a partir do ano de 1937, apresentando um desenvolvimento peculiar, onde os compositores trabalharam em busca de um estilo próprio que fundisse nacionalismo e dodecafonismo. Dentre eles, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Eunice Katunda e Edino Krieger. Segundo Neves (1984 apud HARTMANN, 2011, p. 102), no Brasil, o dodecafonismo se desenvolveu de maneira flexível, ou seja, os compositores que aderiram à técnica a utilizavam com ampla liberdade, manipulando o dodecafonismo a serviço das suas necessidades, não o contrário.

Essa nova música teve sua primeira aparição pública no Brasil no ano de 1939, no Movimento Música Viva. A técnica dos doze sons foi divulgada através de audições, cursos, programas radiofônicos, boletins, entre outros. De acordo com Kater (2001, p. 39) o movimento acima referido tinha como principal objetivo divulgar as obras e compositores contemporâneos, diferentemente dos padrões românticos da época, que reverenciavam o virtuose e o concerto.

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. [...] A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a

produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente a música nova (MANIFESTO MÚSICA VIVA, 1944)²⁰.

Nesta época o país passava por uma onda de nacionalismo, com o intuito da criação de uma identidade, porém o movimento não pregava o nacionalismo, e sim o valor universal e humanístico da música (EGG, 2005, p. 61). Neste momento formava-se a dualidade entre música nacionalista (presente na concepção musical dos compositores da época) e dodecafônica, trazida por Koellreutter e estranha à sociedade (ASSIS, 2006, p. 18). O *novo*, aos ouvidos da época, causou aversão, contribuindo para que alguns compositores não aderissem à técnica composicional. "[...] a principal crítica que o dodecafonismo recebeu de seus detratores no Brasil foi a de ser uma música cerebral, 'antinatural' e inconciliável com o 'caráter' de nossa cultura" (BARROS, 2013, p. 61-62).

Em 1946, os integrantes do *Música Viva* elaboram outro Manifesto. Mais sólido, ideologicamente, que o anterior, continha algumas frases como:

[...] compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade;
[...] refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da própria arte;
[...] compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem ideologia [...] (MANIFESTO MÚSICA VIVA, 1946)²¹.

Desses elementos, presentes no Manifesto, associados à música popular urbana da época, resultava a obra de Guerra-Peixe.

20 Trecho do Manifesto Música Viva de 1944. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/1-po.html>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

21 Trecho do Manifesto Música Viva de 1944. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/2-po.html>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

3.0 CÉSAR GUERRA-PEIXE

3.1 Biografia

César Guerra-Peixe (1914 – 1993) foi maestro, arranjador, professor, pesquisador, compositor, ensaísta e violinista. De uma mente sempre alerta e inquieta, tornou-se referência de musicólogo, arranjador e professor. Teve suas primeiras experiências musicais durante a infância na cidade de Petrópolis (Rio de Janeiro) através de seu pai que tocava violão, guitarra portuguesa, sanfona de oito baixos, cítara e bandolim.²² Durante sua vida, Guerra-Peixe tocou vários instrumentos: violão, bandolim, violino e piano. Ao longo da sua carreira trabalhou em tabernas, bailes e igrejas, participou de grupos de *Choro* (experiência que adquirira ainda muito jovem), compôs música para cinema e ainda trabalhou como regente e arranjador de música popular. Em 1934, mudou-se para o Rio de Janeiro (capital do país de 1763 a 1959), a fim de sorver aquilo que o centro musical da época poderia oferecer. Em 1938, ingressou no curso do professor Newton Pádua no Instituto Nacional de Música para estudar composição, iniciando então, sua *Fase Inicial*. Segundo o compositor, as peças desta fase tem poucas características nacionais apenas na melodia (GUERRA-PEIXE, 1971 apud BOTELHO, 2013, p. 39).

Ao conhecer as obras do escritor Mário de Andrade, em especial o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Guerra-Peixe inspirou-se a tratar de temas nacionais em sua música. Em uma entrevista concedida à Luiz Paulo Horta, Guerra-Peixe comenta sobre como a influência de Mário de Andrade permeou o seu trabalho:

Quando comecei a ler o Mário de Andrade, e comecei a me interessar de fato por música brasileira. O Mário dizia: não existe música internacional. Existe uma música italiana, francesa, alemã, espanhola. Umas se impõem às outras, conforme a época. Quem quiser fazer música internacional vai cair numa dessas escolas, e será um elemento nulo, pois não vai fazer melhor do que os membros natos dessas escolas. Mas se fizer música nacional, ainda que não seja grande compositor, terá pelo menos uma função social no seu país, dará uma contribuição à cultura nacional. Aí eu pensei, que diabo, quem sabe eu posso fazer alguma coisa? Sem maiores pretensões? Graças a isso é que me tornei um compositor. Desde o começo interessado numa linguagem brasileira, inclusive quando dodecafonista. Coisa completamente impossível, mas era uma tentativa (HORTA, 2007, p. 178)²³.

Ele, na altura em que foi estudar com Newton Pádua, possuía experiência composicional vinda da

22 PROJETO GUERRA-PEIXE. **Linha da vida**. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>.

23 Entrevista concedida à Luiz Paulo Horta em homenagem aos 50 anos da carreira artística do compositor, publicada no *Jornal do Brasil*.

música popular urbana de diversas nacionalidades. Seu objetivo, ao entrar no curso de composição, era se familiarizar com as ferramentas composicionais presentes na música tradicional europeia, ferramentas como: Contraponto, Imitação, Modalismo, entre outras. Em 1944, o encontro com o maestro, compositor, flautista e crítico Hans-Joachim Koellreutter viria inaugurar a *Segunda Fase* do compositor (*Dodecafônica*), caracterizada pela maturidade no uso da técnica composicional Dodecafônica. Também foram alunos de Koellreutter, Edino Krieger, Cláudio Santoro e Eunice Katunda, que juntos dão início à primeira fase do atonalismo no Brasil: “Cabe a eles mais precisamente a criação de uma nova perspectiva da produção musical [...]” (KATER, 2001, p. 89). De 1944 a 1949, Guerra-Peixe se propõe à criação de um estilo próprio. Para Hartmann (2011, p. 3), surgia uma nova tendência, principalmente, com Guerra-Peixe, caracterizada pela busca de uma linguagem própria que fundisse a música folclórica e a popular ao dodecafonismo, criando algo novo no contexto musical da época. E de 1949, até sua morte em 1993, dedicou-se, incansavelmente, ao *Folclore*, caracterizando sua *Terceira Fase (Nacional)*, onde pesquisou e catalogou manifestações folclóricas típicas de algumas cidades brasileiras dos Estados de Pernambuco e São Paulo. As obras em evidência nesta pesquisa, estão situadas entre estas duas fases.

3.2 Formação musical

Toda sua formação musical se deu no Brasil (graduou-se em violino, instrumentação e composição no Rio de Janeiro), onde foi reconhecido por seu trabalho e contemplado com diversos prêmios, dentre eles: o Prêmio Nacional da Música, o Prêmio Shell e o Prêmio Saci. Foi, por várias vezes, convidado a estudar fora do Brasil, mas nunca quis sair do país que lhe rendera vasta pesquisa. Guerra-Peixe, ao longo de sua vida, participou de movimentos de grande representatividade para a arte nacional e que contribuíram de forma direta na sua formação musical, dentre eles: o *Movimento Música Viva* e o *Movimento Armorial*. O *Movimento Música Viva* não foi duradouro, tendo início em 1939 e findando em 1950, porém deixou vários reflexos que são sentidos ainda hoje. Já o *Movimento Armorial* teve início na década de 70 e perdura até hoje, buscando “criar uma arte brasileira erudita baseada nas raízes populares da nossa cultura” (SUASSUNA apud VICTOR; LINS, 2007, p. 76)²⁴.

24 Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9U4bsYUgff4C&pg=PA76&lpg=PA76&dq=realizar+uma+Arte+brasileira+erudita+a+partir+das+raízes+populares+da+nossa+Cultura+ariano+suassuna&source=bl&ots=gkXx2Vx8-C&sig=dfeVZ3NI_H-PlupvGzF0xtNYWeo&hl=pt-PT&sa=X&ei=IB0GVdwjsOGwBPzygdAB&ved=0CCQ6AEwAQ#v=onepage&q=realizar_uma_Arte_brasileira_erudita_a_partir_das_raízes_populares_da_nossa_Cultura_ariano_suassuna&f=false>

Sua formação musical diversificada proporcionou-lhe versatilidade em compor para diversos contextos musicais (cinema, choro, samba, hino, etc.), indo da Música de Concerto à Música Popular com destreza e naturalidade. Foi um compositor com amplo conhecimento de diversas áreas do saber, que contribuíram para externar com fluidez seu pensamento composicional. Guerra-Peixe foi acima de tudo um pesquisador. O próprio compositor, em textos descritivos sobre seu trabalho, diz que, a partir da década de sessenta a filosofia de Lukács penetra suas obras ao que tange a comunicabilidade com o público²⁵.

3.3 Guerra-Peixe e sua nova abordagem musical

Segundo Serrão (2007, p. 65) a *Fase Dodecafônica* (1944-1949) de Guerra-Peixe foi inspirada nas pinturas e desenhos de consagrados artistas plásticos como Wassily Kandinsky, Di Cavalcanti, Cândido Portinari e Augusto Rodrigues. As características estéticas transcenderam à pintura, influenciando melodia e ritmo utilizados por Guerra-Peixe (SERRÃO, 2007, p. 65). Para Botelho (2013, p. 63), a fase dodecafônica se divide em duas subfases apontadas através da análise de documentos e de depoimentos feitos pelo próprio compositor, são elas: *expressionista* (1944-1945) e em seguida, *expressionista de cor nacional* (1945-1947). A primeira, reflete a busca por se desligar por completo do nacionalismo, caracterizada por hermetismo composicional, o não interesse em repetir um motivo, um acorde ou um ritmo, que para ele seria uma falha primária (GUERRA-PEIXE, 1971 apud ASSIS, 2006, p. 168). Já a segunda subfase, se dando em um momento de conflito com a estética dodecafônica, tenta aproximar o dodecafonismo e o nacionalismo (BOTELHO, 2013, p. 63-65).

[...] Agora, diga-se a verdade: meus primeiros trabalhos dodecafônicos não revelam intenção nacionalizante, digamos assim, porque o meu objetivo inicial era dominar a técnica; mas uma vez que consegui isso, já no segundo movimento, lento, de um trio de cordas, introduzi um tema, uma melodia torturada, que já tem um caráter modinheiro. [...] Então eu, Eunice Katunda, o Edino Krieger, tentamos essa conciliação, que nós achávamos possível, entre o dodecafonismo e o sentimento nacional (HORTA, 2007, p. 180).

Segundo Serrão (2007, p. 65), o compositor tinha um certo incômodo causado pela liberdade composicional, que mais parecia trazer obstáculos ao processo. Com o objetivo de inaugurar um novo estilo, Guerra-Peixe fez vários experimentos como: a série simétrica²⁶ (utilizada pela primeira

25 PROJETO GUERRA-PEIXE. **Textos:** Das obras – 1985. Disponível em <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

26 A série simétrica se caracteriza pela simetria entre o primeiro e o segundo grupo de sons, ou seja, em uma série de

vez na *Música n° 1* para piano) e a rotação da série²⁷.

Em 1945, realizou, pela primeira vez, uma série melódica simétrica, com possibilidades harmônicas, na *Música n° 1*, para piano. A etapa seguinte, no dodecafonismo, levou-o a desenvolver *contornos melódicos*, tentando aproximar-se da Modinha. Simplifica a técnica dodecafônica, criando centros tonais, bem como acordes próximos à harmonia clássica. Em 1946, procurou uma nacionalização do dodecafonismo, introduzindo vestígios rítmicos do popular da época. [...] Segundo o próprio compositor, Koellreutter mostrou-se esperançoso com a possibilidade da abertura de novos caminhos na nossa música, cansada das estranhas interpretações e das deformações do folclore, em nome da arte musical brasileira (SERRÃO, 2007, p. 65).

O dodecafonismo foi o meio pelo qual Guerra-Peixe adquiriu refinada técnica composicional. A *fase dodecafônica* foi fundamental para a criação do seu estilo próprio, assim como, para a projeção do seu trabalho, principalmente, fora do país, resultando em alguns convites para estudar e trabalhar no exterior.

[...] observando as informações adicionais às peças podemos apontar que na fase dodecafônica Guerra-Peixe teve maiores oportunidades de divulgar suas obras. São citados desde programas de rádio, recitais e concertos onde foram executadas as obras, bem como publicações das mesmas em lugares no Brasil (principalmente Rio de Janeiro e São Paulo) e em outros países como: Argentina, Chile, Uruguai, Suíça, Inglaterra, Alemanha, Portugal e E. U. A. No exterior se destacaram principalmente a execução das seguintes obras: Noneto (1945) e Sinfonia n. 1, [...] (BOTELHO, 2013, p. 62).

Segundo Lima (2002, p. 25) a segunda fase é caracterizada “como um momento de produção intensa, marcado por questionamentos a respeito do nacionalismo, do fazer musical e de suas possíveis associações com outras artes”.

Ao inaugurar o processo de Nacionalização do Dodecafonismo, Guerra-Peixe elencou três diretrizes, foram elas: o abasileiramento do contorno melódico, o emprego de ritmos populares diluídos e a definição de centros tonais (SEIXAS, 2005, p. 97). Guerra-Peixe acabou por fugir de algumas regras implementadas por Arnold Schoenberg no que tange à rigurosidade da série em uma tentativa, segundo ele, de tornar a música desta fase mais acessível, comunicativa e nacionalista (LIMA, 2002, p. 27). Em busca de maior comunicabilidade, influenciado pelo pensamento de Mário de Andrade e cartas trocadas com Mozart de Araújo²⁸, Guerra-Peixe se lança a fazer experiências

doze sons, a partir do sétimo, há uma repetição dos intervalos, porém em movimento contrário.

27 Segundo Gado (2007, p. 15), a rotação da série acontece quando a ordem dos elementos da série não se alteram, mas a altura de início pode ser modificada.

28 Mozart de Araújo foi musicólogo, professor, historiador e violonista. Durante sua carreira reuniu uma série de documentos sobre a música no Brasil desde o período colonial. Dirigiu a Revista Brasileira de Cultura, onde publicou diversos artigos. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/mozart-de-araujo>>. Acesso em: 22

com diversas séries, conciliando nacionalismo e dodecafonismo. O espírito vanguardista, que tentava incutir na população novos valores culturais, fazia com que o compositor, com o intuito de facilitar a comunicabilidade, se aproximasse cada vez mais da música nacionalista, o que não era sua pretensão, nesta altura, pois a busca do *novo* era o que movia sua composição (ASSIS, 2007a, p. 5).

Nesta primeira *subfase dodecafônica (expressionista)*, Guerra-Peixe enfrenta alguns problemas, como a falta de unidade formal, gerando obras de extrema dificuldade de execução e a falta de liberdade criativa o levaram a percorrer novos caminhos em sua composição. Uma obra que teve destaque nesse sentido foi o *Quarteto Misto (1945)*, composta um ano depois de ter adotado a técnica dos doze sons. É uma obra que, segundo o compositor em seu *Memorial — Principais traços evolutivos da produção musical —* assemelha-se à pintura de Kandinski, artista plástico pioneiro no abstracionismo. O *Quarteto Misto (1945)* estreou somente no ano de 1996, no Rio de Janeiro, pois anteriormente as tentativas foram frustradas devido à dificuldade de entrosamento rítmico. De 1946 até meados de 1947, Guerra-Peixe se vê em uma crise composicional que descreve em carta a Curt Lange, alegando ser proveniente do preconceito, existente entre os colegas que compartilhavam da mesma estética, em repetir séries ou motivos (ASSIS, 2007a, p. 1).

Faz-se a “propaganda” estética de que a música atonal é arritmica. [...] Para mim, julgo mais uma incapacidade construtiva do que “conceito” estético. Porque se pode dar ritmo à obra sem recorrer aos exageros de abusar das seqüências. [...] Dizem, filosoficamente, que a música atonal tem que ser assim porque o mundo hoje está desequilibrado, torturado! Ora, o mundo sempre esteve mais ou menos neste estado. A fase de nossos dias apenas se apresenta sob outro aspecto – mas a luta, o motivo, ou a meta é a mesma de todas as épocas (GUERRA-PEIXE apud ASSIS, 2007b, p. 35-36).

Na segunda *subfase dodecafônica*, onde segundo Botelho (2013, p. 68), o pensamento *Andradiano* ganha força, novamente, Guerra-Peixe tenta fazer a fusão do moderno ao nacional: “atingir o universal a partir do elemento local”, assim como, atingir a “função social da obra de arte”. Para obter este resultado, ele manipulou o ritmo e a melodia de maneira a obter a cor nacional que ele e alguns de seus colegas objetivavam. Guerra-Peixe empregou séries mais acessíveis, utilizando a rítmica da música popular, com o intuito de obter maior comunicabilidade com o público.

Na técnica de doze sons, com séries simétricas (os só tenho composto dessa forma desde o TRIO de cordas – com exceção da SINFONIA N. 1) procuro dar “cor” nacional às minhas obras populares, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para se trabalhar pró música nacional.

(Considerando-se isto, naturalmente, desde o advento do atonalismo). Da música do povo procuro recolher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo (GUERRA- PEIXE, 1947, apud por EGG, 2004, p. 223)²⁹.

A *Sinfonia n. 1* para pequena orquestra é a obra que marca o início do processo de nacionalização do dodecafonismo. O compositor se engaja na criação de um estilo próprio, o que para Koellreutter era o caminho para fugir da uniformidade e monotonia com a qual os compositores se utilizavam do folclore.

Eu diria hoje, depois de tanto tempo, que era muito semelhante a um outro compositor da Segunda Escola de Viena, que foi Alban Berg. Trata-se da mistura do Tonal e do Atonal. Naturalmente, o GP misturou isso também com coisas nacionais, o que Alban Berg não fez. O estilo era muito próprio de GP. Eu sempre senti um estilo muito pessoal nele, que para mim, é critério de um compositor de valor. Eu senti isso logo no início. (KOELLREUTTER, 1999 apud MALAMUT, 1999, p. 1).

Devido à insatisfações no que tange à boa recepção da sua música, entre 1946-47, ele resolve abandonar o *abrasileiramento* do dodecafonismo e se dedicar ao dodecafonismo de forma ortodoxa. Resultando, dentre outras obras, *Música n.º 1* e *Música n.º 2* para violino solo (GUERRA-PEIXE, 1971 apud ASSIS, 2007a, p. 2).

Em fins de 1947 escreve a **Música n. 1** e **Música n. 2** para violino sozinho. Novamente sem preocupações nacionalizantes, a fim de experimentar novo tipo de série, elaborada em acordes de três sons, cabendo ao compositor empregar indiferentemente o primeiro, o segundo ou o terceiro som de cada acorde, ou mesmo alterná-los, se preciso. Procura um sentido meramente plástico para as melodias, como um desenho cubista em que as linhas são a única coisa a levar em conta. Há volta ao hermetismo, evidentemente (GUERRA-PEIXE, 1971)³⁰.

A busca por outras sonoridades fez com que Guerra-Peixe, novamente, tentasse combinar dodecafonismo e nacionalismo, criando agora, uma série com dezoito sons, buscando maior número de possibilidades. Tentou estabelecer uma relação, mesmo distante, de dominante e tônica. “Não como uma volta às funções tonais, ou coisa aproximada, mas como possibilidade de memorização por parte do ouvinte” (GUERRA-PEIXE, 1971, p.13).

29 Trecho de textos enviados a Curt Lange em 1947, denominado: **Uma parte dos meus conhecimentos estéticos**.

30 PROJETO GUERRA-PEIXE. **Textos** – Principais traços evolutivos da produção musical. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

4.0 CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

4.1 Definições e discussões: análise, interpretação e *performance*

O termo *performance* origina-se do termo francês *parfournir*, sendo incorporado na língua inglesa como *to perform*: efetuar, executar, cumprir (com o dever), interpretar (um papel), tocar (uma música) (NOSELLA, 2010, p. 1). Segundo o dicionário *Priberam* da Língua Portuguesa, *performance* pode englobar cinco significados: "1 – Resultado obtido em cada uma das exibições em público = DESEMPENHO; 2 – Conjunto dos resultados obtidos num teste; 3 – Prestação desportiva; 4 – Ação de desempenhar um papel = DESEMPENHO; 5 – Manifestação artística que pode combinar várias formas de expressão³¹". Portanto, é um termo aplicável a diversas situações.

Enquanto área de pesquisa, a *performance* começou a ser explorada nas últimas décadas de 1960, nos Estados Unidos (FERNANDES, 2001 apud SANTOS, 2008, p. 8). Para Paul Zumthor (1997) a *performance* é um ato presente, conceituando-a como uma “ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. Afirma, ainda, que a *performance* não é um ato isolado, ou seja, é um processo que envolve tanto o artista quanto o público, numa espécie de jogo em que as experiências são compartilhadas (ZUMTHOR, 1997 apud DANTAS, 2005, p. 2).

Richard Schechner, professor da área de Estudos em *Performance*, afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição” (SCHECHNER, 2003 apud SANTOS, 2008, p. 3). Para ele, alguns itens devem caracterizar o ato performático, são eles: "1) uma ordenação especial do tempo; 2) um valor especial atribuído a objetos; 3) não-produtividade em termos de mercadoria; 4) regras. Além desses, menciona o espaço (locais não ordinários) como um elemento frequente" (SCHECHNER apud LOPES, 1994, p. 3).

Marcos Napolitano (2003, p. 2) aponta a *performance musical* como um processo social que compreende a ação interpretativa de uma obra musical, “numa execução de palco/show”. Área em expansão, satisfaz várias abordagens ligadas a outros campos, a exemplo, a *performance musical* fundamentada na análise, na psicologia, na gestualidade, nas características de determinado intérprete, entre outras.

Já interpretar, segundo Vilson Leffa (2012, p. 260) tem sua origem no latim *interpres*, a qual se refere "à pessoa que examinava as entranhas de um animal para prever o futuro". O *interpres* tem a função de extrair do objeto o sentido nele existente.

31 Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/performance>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

Para Levinson (2001 apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64) interpretação é “[...] a elucidação de uma obra e de suas relações internas com a finalidade de mostrar o que a obra está dizendo ou fazendo, seja na parte ou no todo”.

Por fim, a palavra análise segundo o Dicionário Etimológico³² origina-se da palavra grega *analysis*, que por sua vez vem da palavra *analýein*. *Aná* significa para cima e *lýein*, soltar, afrouxar, decompor. Significa, então, “desfazer, jogar para o alto”. Segundo Antenor Corrêa (2006, p. 33), analisar, significa dividir em partes os elementos que compõem o todo, acreditando que entendendo essas partes, o todo será melhor compreendido.

Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. [...] No caso da música, o processo pode ser compreendido em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão e definição (constatação e explicação) da maneira como eles interagem fazendo a obra 'funcionar' (CORRÊA, 2006, p. 33).

Para Philip Tagg (2011, p. 10), análise é a “[...] denotação verbal de elementos estruturais da música”. Tem como objetivo identificar meios de “fazer e discutir' suas consequências 'estéticas, normativas, classificatórias, simbólicas, semióticas e discursivas” (TROTTA, 2008, p. 10). Portanto, concluo que o processo interpretativo é constituído de várias etapas investigativas, as quais podem conter uma análise estrutural, histórica, social, psicológica, auditiva, entre outras. O processo interpretativo é a busca por compreender, subjetiva e objetivamente, tendo a escrita musical como referência primária, os métodos de manipulação dos parâmetros sonoros utilizados pelo compositor para comunicar uma ideia, culminando na performance (ato presente). O intérprete deve ir além da partitura, extraindo dela o maior número de dados, fazendo da sua interpretação um ato consciente e convincente.

Fazendo-se referência a análise estrutural, John Rink (2002, p. 35) afirma que alguns autores acreditam que toda e qualquer *performance* está embutida de algum tipo de análise, seja ela, simples ou complexa. Destaca assim, duas vertentes de estudo: aquela em que a análise deva ser algo profundo e consciente, e aquela em que deva ser algo intuitivo.

Some authors regard analysis as ‘implicit in what the performer does’, however ‘intuitive and unsystematic’ it might be, while for others, performers must engage in rigorous and theoretically informed analysis of a work’s ‘parametric elements’ if its ‘aesthetic depth’ is to be plumbed³³.

32 Disponível em: <<http://www.dicionarioetimologico.com.br/analise/>>. Acesso em: 8 set. 2015.

33 “Alguns autores consideram a análise como 'implícita no que o *performer* faz', entretanto, também pode ser

Encontrei, nesta pesquisa, autores afirmando que a análise profunda influencia o processo interpretativo, dando subsídios, para tal. Eugene Narmour (1988), assim comenta: “performers, as co-creators [...] must acquire theoretical and analytical competence [...] to know how to interpret, [...] many negative consequences 'will follow' if formal relations are not properly analyzed by the performer”³⁴ (NARMOUR, 1988 apud RINK, 2002, p. 36). Wallace Berry (1990) também compartilha desta mesma linha de pensamento, afirmando que a interpretação deve ser informada através da análise, julgando que qualquer descoberta neste sentido tem projeções na *performance* (BERRY, 1990 apud RINK, 2002, p. 36). Para Robert Martin (1993 apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 66) quando o músico/intérprete constrói sua interpretação a partir da partitura, é fundamental profundidade no conhecimento desta. Para Fred Gerling (1992 apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 68) o conhecimento teórico da obra proporciona ao intérprete uma visão crítica e fundamentada da mesma, o que não significa dizer que não haja boa interpretação sem conhecimento teórico. Para Cook e Everist (1999 apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 69) uma “performance estruturalmente informada”, é aquela onde a “análise é utilizada como uma ferramenta para as decisões a serem tomadas”. Afirmam ainda que a “análise musical contribui como processo, não como produto final, salientando a interatividade e simultaneidade entre análise e execução na construção da interpretação musical” (COOK; EVERIST 1999 apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 69).

Opondo-se aos autores supramencionados, encontrei apontamentos cujos teores abordam a análise como um processo desnecessário, à medida que não exerce influência na *performance*. Dentre eles, Janet Schmalfeldt (1985), Jonathan Dunsby (1995) e Luigi Pareyson (1989). Schmalfeldt (1985) afirma: “[...] there is no single, one-and-only performance decision that can be dictated by an analytic observation”³⁵ (SCHMALFELDT apud RINK, 2002, p. 36). Para Dunsby (1989), explicar uma estrutura musical é uma atividade distinta de compreender e comunicar a música (DUNSBY, 1989 apud RINK, 2002 p. 36). Luigi Pareyson (1989, apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 68) aponta que “[...] a criação artística é pessoal e histórica, isto é, fruto da experiência do artista”.

Nesta pesquisa, a performance é subsidiada pela análise musical, auditiva e histórica, sendo estas, etapas da preparação para a *performance* das obras de Guerra-Peixe, coadunando com os

'intuitiva e não-sistemática', enquanto outros, pensam que os *performers* devem se dedicar a uma rigorosa e informada teoricamente análise dos elementos paramétricos da obra se o objetivo é compreender a profundidade estética da mesma” (RINK, 2002, p. 35). Tradução feita pela autora.

34 “[...] *performers*, como co-criadores [...] devem adquirir competência teórica e analítica [...] para saber como interpretar, [...] muitas consequências negativas 'irão segui-lo' se as relações formais não forem, devidamente, analisadas pelo *performer*” (NARMOUR apud RINK, 2002, p. 36).

35 “[...] não há sequer uma única decisão performativa que possa ser ditada pela observação analítica” (SCHMALFELDT apud RINK, 2002, p. 36).

autores cujas reflexões remetem à análise como uma ferramenta influente nos resultados interpretativos. Foram utilizados como fundamentação teórica o livro *Musical Performance: A guide to understanding* (2002). O livro contém artigos de vários estudiosos da área como Peter Walls, John Rink, Edward Cone, Eugene Narmour, Wallace Berry, Jonathan Dunsby, entre outros. Outros textos que colaboraram com as reflexões foram os artigos de Tânia Cançado (2000), Sonia Ray (2008), Leonardo Kaminski e Werner Aguiar (2011), Leonardo Winter e Fernando Silveira (2006), Philip Tagg (2011) e Felipe Trotta (2008).

4.2 Análise estrutural das obras

Com o objetivo de orientar as opções interpretativas adotadas nesse trabalho, analisei, neste capítulo, sob aportes teóricos direcionados à música pós-tonal, os materiais utilizados por Guerra-Peixe nas obras-objeto desta pesquisa. Para o alcance de tal objetivo, elenquei algumas bibliografias que serviram como aportes teóricos fundamentais.

O primeiro trabalho adotado foi o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade, que segundo Randolph Miguel (2007 apud MILANI 2008, p. 35), serviu como um guia na carreira composicional de Guerra-Peixe, influenciando suas reflexões composicionais. Neste ensaio, Mário de Andrade traça algumas características recorrentes na Música Popular Brasileira que, provavelmente, influenciaram todo o pensamento estético de Guerra-Peixe. São elas: 1 – Ritmo livre/prosódico, sínopes; 2 – Melodias torturadas; 3 – Elementos melódicos de transição ou simples floreios episódicos de enriquecimento da polifonia; 4 – Harmonia simples com importância secundária; 5 – Timbre anasalado, com pouca clareza; 6 – Forma de variação; 7 – melodias descendentes. Tais características contribuíram para o entendimento dos materiais utilizados por Guerra-Peixe, e subsidiaram, também, as opções interpretativas adotadas neste trabalho.

O segundo trabalho foi utilizado como referência para a análise dos procedimentos composicionais adotados por Guerra-Peixe. Trata-se do artigo de Antenor Ferreira Corrêa, publicado nos anais do XVII congresso da ANPPOM (2007) intitulado *Transformações temáticas: tratamento motivico e recepção da música contemporânea*. Antenor Ferreira Corrêa busca investigar a utilização de motivos e temas na música contemporânea e analisar processos de variação, desenvolvimento e demais tipos de transformações motivica e temática. A discussão envolve duas áreas: a) composição: fundamentado na ideia do tematismo, desenvolvido por Rudolph Rétí que, segundo Corrêa, “busca analisar a totalidade da obra musical como derivada de um enunciado motivico inicial responsável por engendrar e formatar gestos e relações entre

estruturas rítmica e sonora subsequentes para toda a composição”; b) Os aspectos estéticos: respaldados nas proposições de Roger Scruton (1997 – foca-se, essencialmente, em parâmetros da música, desprendendo-se de aspectos históricos e de questões filosóficas ligadas ao pensamento de cada época) e Joseph Kerman (1987 – atem-se à recepção do repertório partindo, essencialmente, de critérios inerentes à própria música, como características sonoras, timbrísticas, estruturais, rítmicas, tonais, entre outras. Corrêa aponta ainda que as reflexões de ambos convergem sobre o estudo, detecção e identificação dos aspectos musicais, a partir da análise musical, envolvidos na fruição da obra. Ponderando sobre as proposições de Réti no quarto capítulo do livro *The Thematic Process in Music* (1951), Corrêa discorre que “desde o período clássico, o método básico de desenvolver ideias musicais passou a ser a transformação temática” e aponta alguns procedimentos exemplificados por Réti: a) **Inversão**: movimentação contrária, ascendente torna-se descendente e vice-versa; b) **Reversão**: a última nota de um padrão torna-se a primeira do novo padrão, equivalente ao retrógrado da técnica serial; c) **Intervenção**: intercâmbio de notas de um padrão temático de maneira a produzir um novo formato; d) **Mudança de ritmo e de tempo**: aumento, diminuição e deslocamento (forte/fraco) – não literais com pequenos desvios rítmicos e acréscimos de células rítmicas diferentes; e) **Expansão ou preenchimento**: com acréscimo de figurações ou elementos ao tema, alterando sua configuração; f) **Estreitamento ou corte**: supressão de elementos do tema, subtração de notas, ornamentos ou valores; g) **Identidade de contorno temático**: notas do perfil melódico são diferentes, mas o contorno permanece similar; h) **Compressão temática**: o padrão temático é transformado de modo a ocupar um espaço menor; i) **Mudança de harmonia**: um mesmo motivo é harmonizado de diferentes maneiras; j) **Acréscimo ou subtração de acidentes**: as notas são conservadas, porém recebem alterações (sustenidos, bemóis e bequados). Para análise temática da música pós-tonal, Corrêa acrescenta **deformação temática, permutação, dissolução temática e intercâmbio entre classes de alturas**³⁶.

Envolvido no seio da sociedade carioca, Guerra-Peixe conviveu diretamente com inúmeros gêneros e estilos que se confluíam nas noites cariocas. Tais gêneros, com diversas conduções rítmicas e distintas características ritmo-harmônicas, carecem ainda de catalogação pelos musicólogos e etnomusicólogos. Em minha pesquisa encontrei diversos exemplos grafados em partitura, além de áudio no livro intitulado *Ritmos Brasileiros* de Marco Pereira (2007), onde o autor apresenta de forma didática, informações obtidas com diversos músicos ligados ao folclore nacional e ao acompanhamento do canto popular. Tal bibliografia permitiu a comparação analítica entre as obras aqui pesquisadas, gêneros e estilos ligados ao folclore brasileiro.

36 Joseph N. Straus em seu livro *Introdução à teoria pós-tonal*, utiliza a denominação *classe de notas* em vez da utilizada por Corrêa (*classe de alturas*). As duas denominações tem mesmo significado.

4.2.1 Música

A primeira obra analisada foi *Música* (1944). Não foram encontrados registros que esclareçam quando se deu a estreia desta obra. Datada, segundo o catálogo digital das obras de Guerra-Peixe³⁷, de 23 de setembro de 1944, ano de início da *fase dodecafônica, subfase Expressionista*. Os anos de 1944-45 coincidem com a fase que compositor descreve não repetir padrões melódicos ou rítmicos. Das obras pesquisadas a única que se enquadra neste momento é *Música* para violino e piano. Porém, esta obra foi reformulada no dia dezesseis de dezembro de 1947, ano em que o compositor reformulou várias de suas obras que, segundo ele, apresentavam ritmo “diluído”, ou seja, um ritmo com pouca unidade formal (LIMA, 2002, p. 200).

Música está disposta em dois movimentos, são eles: *Largo* e *Allegretto*. “Vale informar que a palavra 'Música' tem aqui o sentido mais ou menos equivalente ao de 'Sonata’”³⁸ (GUERRA-PEIXE, 1971)³⁹. Segundo o compositor, nesta obra não existe qualquer objetivo nacionalizante, porém, como dito anteriormente, de acordo com a análise apresentada, algumas características da música brasileira descritas por Mário de Andrade podem ser encontradas.

Nesta obra, Guerra-Peixe trabalha com a *série livre*, identificada completa e na ordem original apenas no início (entrada do violino no primeiro movimento). Nos outros momentos a série aparece ou com permutações ou com ausência de algumas alturas. Em um trecho extraído do Documento III, escrito pelo compositor em 1993, que descreve características de suas obras, Guerra-Peixe comenta sobre *Música* para violino e piano:

Observa-se que os Motivos são reconhecíveis. Mas eles não obedecem aos intervalos expostos no Fundamental. Apenas, num e noutro lugar há essa coincidência. Na época em que foi composta esta obra o autor nunca repetia qualquer Motivo igualmente. Havia sempre modificações quer seja nos intervalos ou no ritmo. Dessa forma os Motivos se tornaram dificilmente reconhecíveis. Há um Acorde que é característico e que surge em alguns momentos da composição (GUERRA-PEIXE, 1993 apud LIMA, 2002, p. 228).

37 Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 22 mai. 2015.

38 “Originalmente, o termo designava peça instrumental escrita para instrumento solista, com ou sem acompanhamento, em contraposição a CANTATA, obra para vozes. [...] no período Barroco consagrou-se a estrutura em mais de um MOVIMENTO” (DOURADO, 2004, p. 310). Para Grout e Palisca (1994, p. 486), *Sonata* “[...] é uma composição em três ou quatro (ocasionalmente dois) andamentos de atmosferas e tempos diferentes”, onde o primeiro movimento encontra-se disposto em *Forma Sonata*.

39 PROJETO GUERRA-PEIXE. **Textos** – Principais traços evolutivos da produção musical. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

4.2.1.1 *Largo*

O primeiro movimento é composto por vinte e seis compassos em ritmo quaternário, contendo, entre as duas seções, um compasso em ritmo binário composto (6/4). No primeiro movimento a *série livre* é exposta como vemos abaixo:



Figura 1: Série livre exposta pela primeira vez ao violino

No *Documento IV* (produzido pelo compositor), disposto na pesquisa de Cecília Nazaré de Lima (2002), assim como, no catálogo de obras de Guerra-Peixe organizado pelo *Programa Petrobras Cultural* foi encontrada a Série Principal/Original, assim como sua Série Inversa. Embora esses documentos apontem para uma organização da série diferente da que está exposta na partitura, optei por elaborar a matriz dodecafônica baseada na série disposta, inicialmente, na obra. A matriz foi elaborada com o objetivo de identificar a ocorrência de qualquer outra série decorrente da série original.



Figura 2: Série Principal/Original e Inversa encontrada no catálogo de obras do compositor elaborado pela PETROBRAS

	I ₀	I ₇	I ₈	I ₄	I ₁₀	I ₆	I ₉	I ₁	I ₁₁	I ₃	I ₂	I ₅	
P ₀	0	7	8	4	10	6	9	1	11	3	2	5	R ₀
P ₅	5	0	1	9	3	11	2	6	4	8	7	10	R ₅
P ₄	4	11	0	8	2	10	1	5	3	7	6	9	R ₄
P ₈	8	3	4	0	6	2	5	9	7	11	10	1	R ₈
P ₂	2	9	10	6	0	8	11	3	1	5	4	7	R ₂
P ₆	6	1	2	10	4	0	3	7	5	9	8	11	R ₆
P ₃	3	10	11	7	1	9	0	4	2	6	5	8	R ₃
P ₁₁	11	6	7	3	9	5	8	0	10	2	1	4	R ₁₁
P ₁	1	8	9	5	11	7	10	2	0	4	3	6	R ₁
P ₉	9	4	5	1	7	3	6	10	8	0	11	2	R ₉
P ₁₀	10	5	6	2	8	4	7	11	9	1	0	3	R ₁₀
P ₇	7	2	3	11	5	1	4	8	6	10	9	0	R ₇
	RI ₀	RI ₇	RI ₈	RI ₄	RI ₁₀	RI ₆	RI ₉	RI ₁	RI ₁₁	RI ₃	RI ₂	RI ₅	

Figura 3: Matriz dodecafônica da obra *Música*

Não foi observado o uso de outras séries fora a *Original/Inicial* e suas variações.

Na melodia (voz do violino) da primeira seção, que denominei de A (compasso 1 – 11) constatee a predominância de ritmos em contratempo. Já na segunda seção (B), que vai do compasso 12 – 21, verifiquei a predominância de ritmos sincopados. Nos cinco últimos compassos verifiquei a existência de uma pequena *coda*⁴⁰, que retoma elementos apresentados na seção A, sobretudo no piano. Porém, com algumas modificações nas classes de notas⁴¹. Apresenta, portanto, forma binária. No piano, verifica-se, ainda, a incidência de ritmos acéfalos complementados, em sua maioria, a cada dois compassos. Do ponto de vista formal, Guerra-Peixe não se utiliza de contrastes entre seções. Porém, em *Música*, utiliza, frequentemente, variações temáticas que, além de unificar a obra, proporcionam diversidade nos processos de elaboração musical. O motivo gerador é apresentado na entrada do violino. As variações seguem manipulando e modificando o material, inicialmente, apresentado. Na figura 4, observamos o motivo gerador apresentado no terceiro compasso (entrada do violino). As dinâmicas de baixa intensidade são, tecnicamente, exigentes. Tais realizações requerem um refinado controle com relação à pressão e velocidade do arco. Devido ao caráter misterioso e sombrio, sugerido pelo andamento lento, a ausência de ritmos e dinâmicas intensas, optei por utilizar meia crina e *sul tasto* nas dinâmicas *piano* e no início das seções. Tal opção valoriza uma sonoridade introspectiva e um timbre “escuro”. As arcadas suaves coadunam

40 Coda: “Em italiano significa, literalmente, cauda. Dá-se este nome a uma espécie de acrescentamento feito a um trecho de música, para confirmar a sua terminação. A coda pode consistir apenas em duas ou três notas e pode também conter um grande desenvolvimento; depende isso da extensão que tenha o trecho da maneira mais ou menos accentuada [*sic*] com que se deseja terminar” (VIEIRA, ?, p. 157).

41 Para Joseph N. Straus (2000, p. 2) classe de notas é o conjunto de notas de mesmo nome, que são separadas por uma ou mais oitavas.

com as proposições de articulação do compositor (*legato*)⁴².



Figura 4: Motivo inicial apresentado no violino (1º mov.), em contratempo.



Figura 5: Exemplo de síncope no violino (seção B)



Figura 6: Exemplo de ritmo acéfalo no piano (seção B)

O desenvolvimento do material musical se dá através de variações motivicas. O motivo rítmico apresentado, quando da primeira entrada do violino, é o elemento que sofre variações. O motivo inicial não reaparece, em sua configuração original, no restante do movimento, corroborando a tese de não repetição motivica adotado por Guerra-Peixe. A série utilizada nessa música é denominada *série livre*, pelo fato de não seguir a ordem que foi estruturada no início do processo composicional, muitas vezes omitindo algumas alturas. Segundo Lima (2002, p. 203), a utilização desta série por Guerra-Peixe corresponde à sua estética inicial, com ênfase nas obras de 1944 e início de 1945. *Música* encontra-se neste período e sobre ela o compositor relata: “na época

42 Realizei algumas alterações com relação às ligaduras existentes na edição disponibilizada pelo SESC Partituras (não tive acesso aos originais desta obra). Tais alterações estarão expostas neste trabalho por meio da edição das obras, assim como os dedilhados utilizados na performance.

em que foi composta esta obra o autor nunca repetia qualquer motivo igualmente. Havia sempre modificações quer seja nos intervalos ou no ritmo” (GUERRA-PEIXE apud LIMA, 2002, p. 203).

Embora, a textura esteja definida, claramente, como homofônica (melodia acompanhada), são notórios os contracantos desenhados pelo piano. Outrossim, as intervenções do piano complementam o discurso do violino, levando cada instrumento a se sobressair através do contraste de registros, assim como, a alternância de durações (o compositor opõe notas de menores durações às de maiores durações).



Figura 7: Exemplo de complementariedade entre as vozes

A tessitura é tratada com grande amplitude de registros em ambos os instrumentos, como vemos nas imagens abaixo:

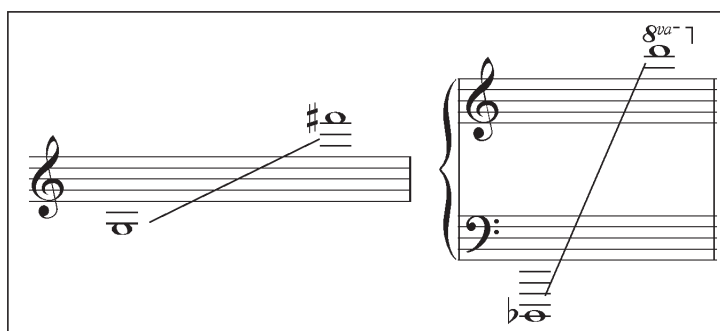


Figura 8: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (1º mov.)

Na obra predominam dinâmicas de baixa intensidade com algumas exceções, onde podemos destacar o compasso 16, ponto culminante do movimento (dinâmica). Abaixo, apresento um gráfico das dinâmicas utilizadas nesse movimento:

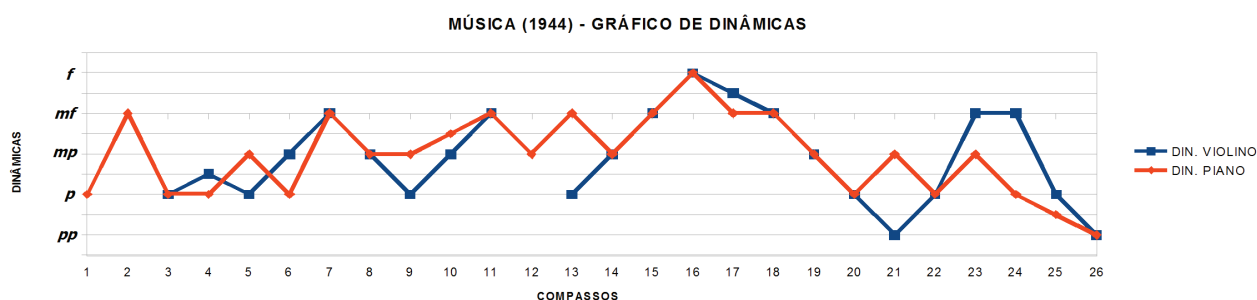


Figura 9: Gráfico de dinâmicas – violino e piano (1º mov.)

A agógica⁴³, explícita na partitura, se resume ao *ritardando* nos dois últimos compassos do primeiro movimento. Porém, nessa abordagem interpretativa, adotei pequenos câmbios métricos entre as seções A e B. No compasso 16, encontrei uma exigência técnica cuja realização necessitou uma reflexão cuidadosa. Durante o estudo do trecho, o traslado de mão esquerda (descendente), influenciou, sobremaneira, na estabilidade do instrumento com relação ao corpo. O trecho, utiliza-se de cordas duplas em posição aguda (7ª posição), saltando para a 3ª posição. Como solução, optei por realizar uma pequena cesura neste trecho (entre o terceiro e o quarto tempo) para ajudar na fixação da mão esquerda.

Nesse movimento, foram adotados por Guerra-Peixe alguns procedimentos recorrentes, como a utilização da mesma ordem de classe de notas entre piano e violino (processos imitativos), porém com ritmos distintos, como observa-se na figura abaixo:

⁴³ Segundo Henrique Autran Dourado (2004, p. 21), a palavra agógica está ligada "ao acento criado pelo aumento da duração do tempo, e não pela intensidade.



Figura 10: Exemplo de imitação de classe de notas entre piano e violino (1º mov.)

A mão esquerda do piano realiza um acompanhamento, em sua maioria, cordal, predominando intervalos de 6ª e 7ª. Já a mão direita, na maior parte, realiza um acompanhamento melódico. Não constatei elementos que se diferenciem da técnica tradicional⁴⁴ de execução dos instrumentos aqui mencionados.

Na figura a seguir, exemplifico alguns compassos que foram manipulados segundo as proposições de Antenor Ferreira Corrêa (2007), sofrendo processos de variação temática como: estreitamento rítmico, intercâmbio entre classes de alturas, mudança de ritmo e tempo.

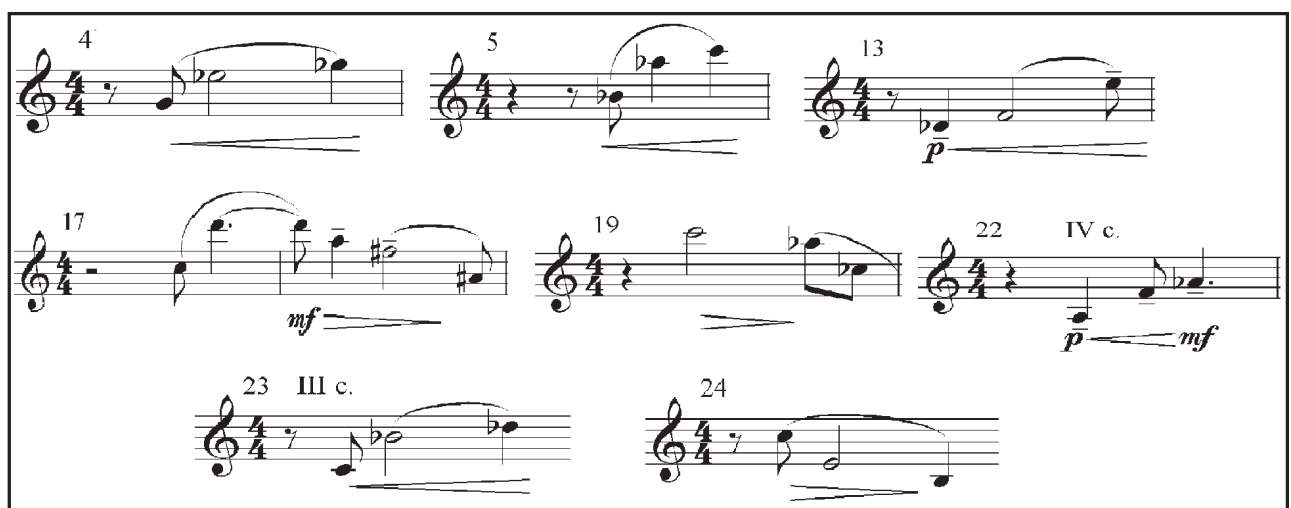


Figura 11: Exemplos processos de variação temática: estreitamento rítmico, intercâmbio entre classes de alturas, mudança de ritmo e tempo.

44 Técnica que fixou as bases do instrumento ao longo de sua história.

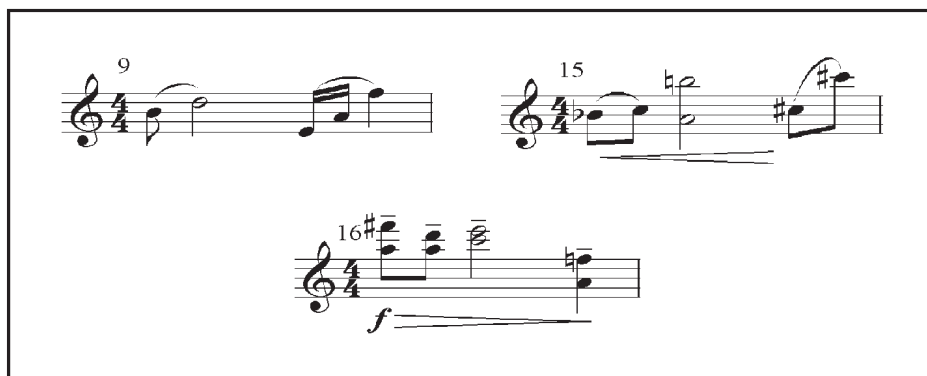


Figura 12: Exemplos processos de variação temática: expansão, intercâmbio entre classes de alturas, mudança de ritmo e tempo.

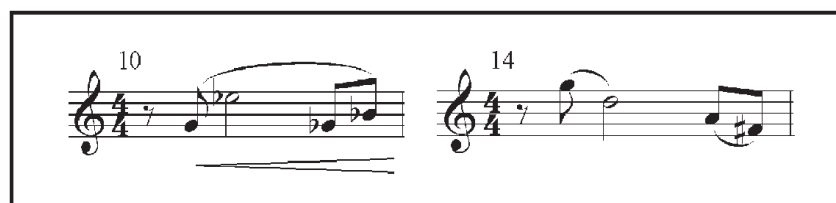


Figura 13: Exemplos processos de variação temática: intercâmbio entre classes de alturas

Neste movimento, percebido como sombrio e misterioso, as opções de arcadas convergiram em busca de um *legato*, cuja articulação propusesse a homogeneidade timbrística. As dinâmicas propostas pelo compositor suprem, de forma satisfatória, os contrastes necessários a uma interpretação expressiva, onde a sonoridade, pouco projetada, convida à escuta atenta das nuances. Os vibratos, contribuíram na valorização das notas longas onde os contracantos pianísticos conferem movimento ao trecho.

4.2.1.2 *Allegretto*

O segundo movimento é dividido em dois andamentos contrastantes. O primeiro andamento, *Allegretto*, corresponde à maior parte do movimento, sendo composto por oitenta e sete compassos, enquanto que, o *Largo* compreende apenas dezessete. O movimento, portanto, divide-se em três seções: seção A (*Allegretto*), seção B (*Largo*) e seção A' (*Allegretto*), caracterizando a forma ternária.

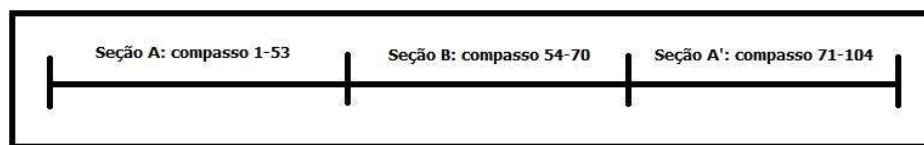


Figura 14: Disposição das seções do 2º mov.

O material utilizado neste movimento é proveniente do movimento anterior, são variações do material utilizado no primeiro movimento. Abaixo podemos verificar processos de variação em alguns compassos:

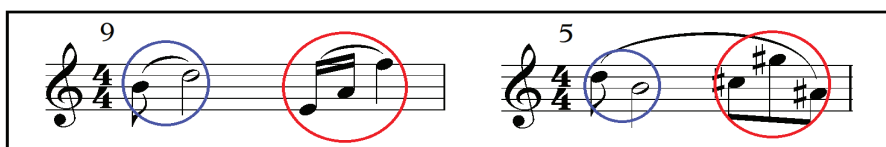


Figura 15: Reversão (azul), mudança de ritmo e tempo (vermelho) verificada no violino entre o 1º e 2º mov., respectivamente

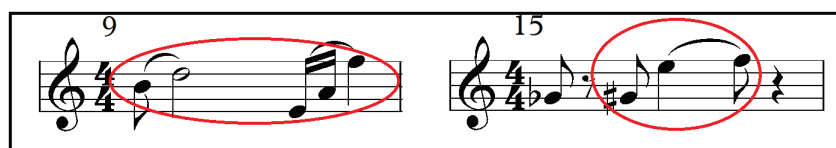


Figura 16: Estreitamento verificado no violino entre o primeiro e segundo movimento, respectivamente



Figura 17: Estreitamento (azul) e reversão e mudança de ritmo e tempo (vermelho) no piano (1º mov.) e no violino (2º mov.), respectivamente

A tessitura, neste movimento, também é tratada com grande amplitude de registros em ambos os instrumentos, como vemos nas imagens abaixo:

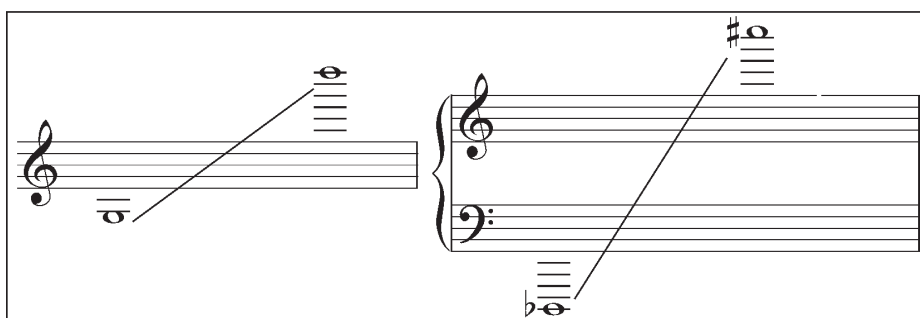


Figura 18: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (2º mov.)

Neste movimento o piano apresenta uma configuração mais independente da melodia, se comparada ao 1º movimento. Encontrei ritmos em tercina que se diferenciam do material utilizado no primeiro movimento. O desenho melódico caracteriza-se, em grande parte, por “ondas triangulares” (figura 19), onde um movimento ascendente é compensado por um descendente e vice-versa. Os instrumentos realizam, em alguns compassos, uma complementariedade entre frases, semelhante ao 1º movimento (figura 20).

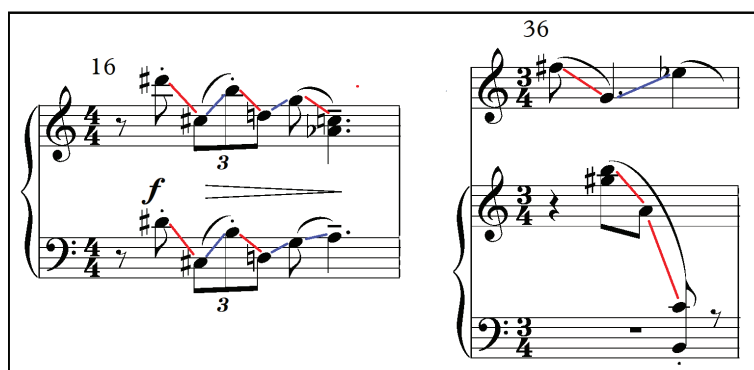


Figura 19: Contorno melódico



Figura 20: Complementariedade entre as vozes (2º mov.)

Analisando, segundo as características da Música Brasileira expostas por Mário de Andrade, pude perceber a utilização de ritmo livre/prosódico através da constante modificação de acentuação métrica. Os saltos melódicos de grande extensão, apontam para o uso de melodias torturadas, ou seja, “saltos melódicos audaciosos” (ANDRADE, 1972 apud FARIAS, 2015, p. 21).

Na citação referente à obra (vide pág. 38), Guerra-Peixe faz referência a um acorde característico, que aparece em alguns momentos da composição. É recorrente a utilização deste agregado sonoro ou acorde composto por um intervalo de terça sobreposto a um de quinta, sendo exposto quatro vezes no primeiro movimento (apenas no piano) e bastante explorado no segundo (em ambos os instrumentos). Abaixo podemos observar como este acorde se apresenta no 2º movimento:

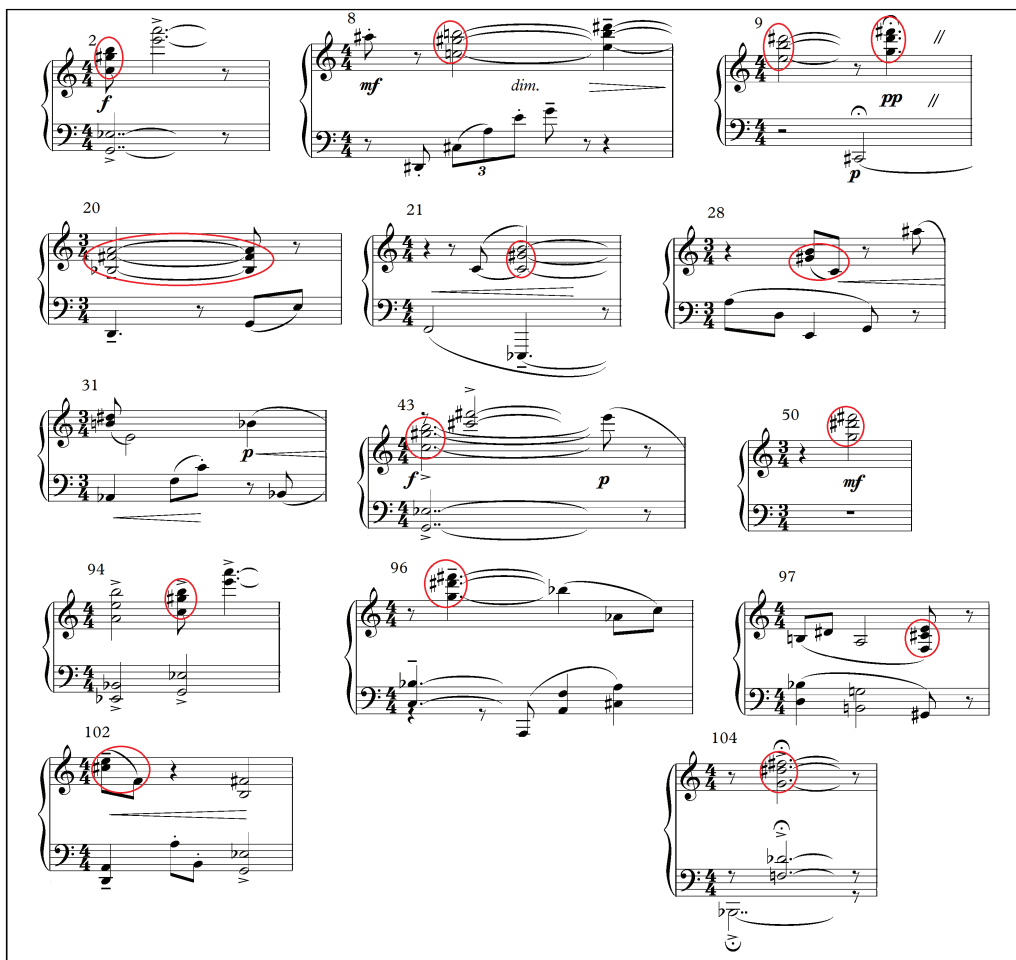


Figura 21: Acorde característico do 2º mov. exposto no piano

No piano, como podemos ver acima, o acorde característico aparece em outras alturas e por vezes com outra configuração rítmica.

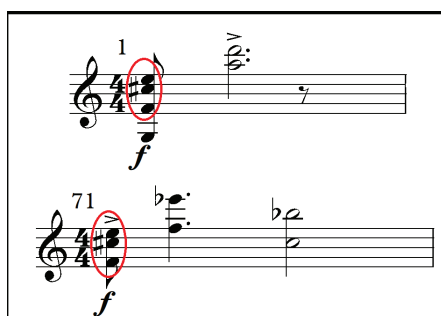


Figura 22: Acorde característico do 2º mov. exposto no violino

Este acorde só se faz presente na seção A, tornando-se uma entidade característica. No violino o acorde se manifesta apenas nos dois formatos dispostos acima. Sendo utilizado já no início do movimento, caracteriza de maneira vigorosa a seção A (a sonoridade é contrastante comparada ao

movimento anterior). Optei assim, por um timbre mais *aberto*, não exitando em tocar próximo ao cavalete nos *crescendos* e *fortes*. Durante o processo interpretativo percebi que o acorde disposto na fig. 22, se faz mais claro e intenso se tocado mais próximo ao cavalete e se as notas graves forem tocadas, ligeiramente, antes das agudas. O ponto de diminuição pode ser interpretado de duas maneiras, através de dois golpes de arco distintos: *spiccato* e *staccato*. Tal signo foi, aqui interpretado como *spiccato*⁴⁵. Durante o processo interpretativo este golpe se mostrou mais adequado às proposições do compositor de acordo com minha investigação.

Nesta seção as vozes realizam um processo imitativo tomando por base a célula rítmica destacada na figura abaixo:

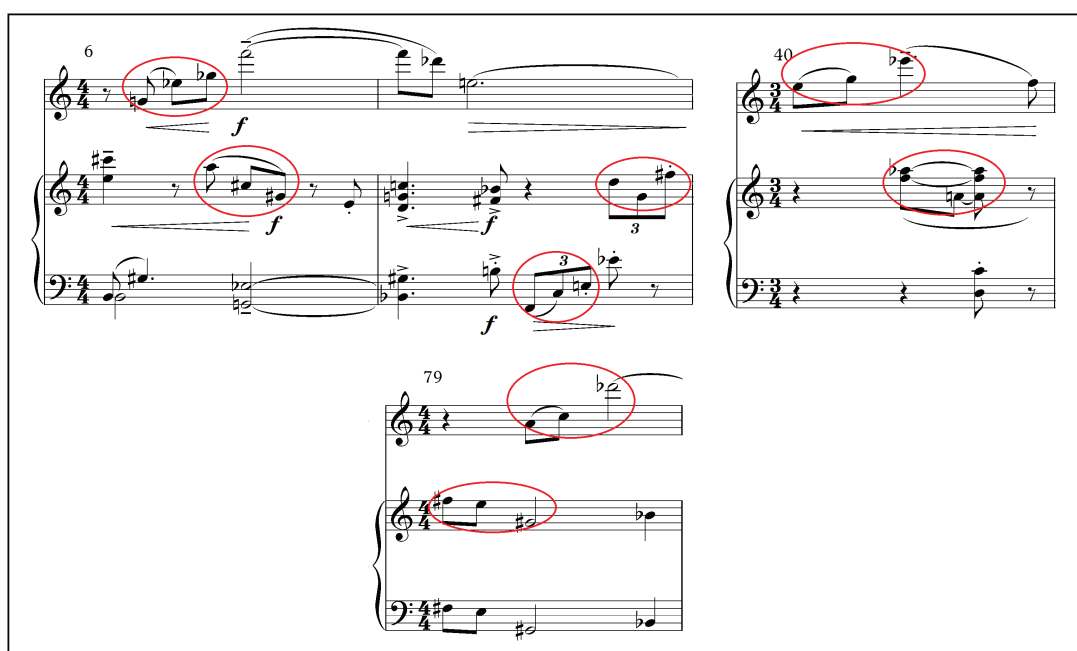


Figura 23: Processo de imitação rítmica entre as vozes

Ainda na seção A, a agógica, expressa pelo compositor na partitura, se dá pelo uso de *ritardandos* e *fermatas*, que sugerem finais de frase, assim como transição entre as seções.

A seção B é uma passagem virtuosística, onde cada um dos instrumentos se apresenta sem acompanhamento, o que remete a uma cadência dos períodos clássico e romântico, possuindo, também, andamento mais lento que a seção anterior. Optei assim, nesta abordagem interpretativa, por dar maior liberdade agógica nesta seção, com o objetivo de conferir-lhe maior dramaticidade. A parte do violino (compasso 54-64) é caracterizada por grandes variações de registro, interligadas,

45 O *spiccato* é um golpe de arco caracterizado pelo salto. No ponto de equilíbrio do arco é possível obter este efeito, naturalmente. “[...] Leopold Auer entende que o arco deve ser levantado de forma elástica após cada nota, enquanto para Galamian o arco deve saltar após a articulação de cada som” (DOURADO, 2004, p. 136).

em sua maioria, por meio de *glissandos*. Os *glissandos*, nesta seção, são mais aparentes do que os encontrados na seção A devido, principalmente, às diferenças de dinâmica e andamento. Abaixo podemos observar como se dá a evolução das dinâmicas neste movimento:

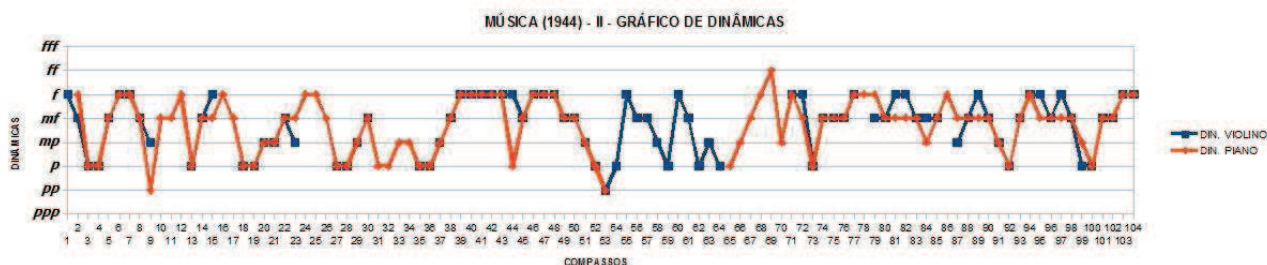


Figura 24: Gráfico de dinâmica (2º mov.)

Os golpes de arco utilizados nesta seção são: *detaché* e *legato*. A configuração rítmica sugere momentos de tensão e relaxamento, como exemplifico nos compassos abaixo:



Figura 25: Variação de tensão ocasionada pelo ritmo

Na seção B, o piano apresenta uma articulação em consonância com a do violino, com uso de *legato*, apresentando em apenas um trecho a articulação em *staccato*. Encontrei, também, saltos bruscos, porém sem o uso de *glissandos*.

A edição utilizada sugere algumas digitações na quarta corda, cujo objetivo é uma diferenciação tímbrica. Tal indicação é acompanhada por um *crescendo*, conferindo “aspereza” ao som. A utilização de harmônicos também modifica o timbre, deixando-o mais “anasalado e escuro” do que quando a nota é pressionada.



Figura 26: Mudanças de timbre no violino 2º mov.

No piano não há diferença timbrística indicada pelo compositor, se dando apenas através da dinâmica. A seção A' retoma as mesmas características da seção A, utilizando variações.

4.2.2 Duas Peças

Encontrei documentos que datam a composição desta obra do dia dezenove de outubro de 1947, sendo estreada por Altéia Alimonda em 1950, no Harvard Clube em Nova Iorque (Catálogo de obras-Petrobras). *Duas Peças* faz parte da *subfase dodecafônica* de caráter expressionista de cor nacional. Está disposta em dois movimentos: *Andante e Allegro moderato*. A série é livre, ou seja, não segue uma ordenação rígida, podendo permutar ou ocultar elementos. No *Documento IV* o compositor registrou a série utilizada, abaixo podemos consultá-la, assim como, sua matriz dodecafônica.



Figura 27: Série extraída do Documento IV, presente na Dissertação de Mestrado de Cecília Nazaré de Lima (2002, p. 236)

	I ₀	I ₂	I ₄	I ₅	I ₉	I ₈	I ₁₁	I ₇	I ₁₀	I ₃	I ₁	I ₆	
P ₀	0	2	4	5	9	8	11	7	10	3	1	6	R ₀
P ₁₀	10	0	2	3	7	6	9	5	8	1	11	4	R ₁₀
P ₈	8	10	0	1	5	4	7	3	6	11	9	2	R ₈
P ₇	7	9	11	0	4	3	6	2	5	10	8	1	R ₇
P ₃	3	5	7	8	0	11	2	10	1	6	4	9	R ₃
P ₄	4	6	8	9	1	0	3	11	2	7	5	10	R ₄
P ₁	1	3	5	6	10	9	0	8	11	4	2	7	R ₁
P ₅	5	7	9	10	2	1	4	0	3	8	6	11	R ₅
P ₂	2	4	6	7	11	10	1	9	0	5	3	8	R ₂
P ₉	9	11	1	2	6	5	8	4	7	0	10	3	R ₉
P ₁₁	11	1	3	4	8	7	10	6	9	2	0	5	R ₁₁
P ₆	6	8	10	11	3	2	5	1	4	9	7	0	R ₆
	RI ₀	RI ₂	RI ₄	RI ₅	RI ₉	RI ₈	RI ₁₁	RI ₇	RI ₁₀	RI ₃	RI ₁	RI ₆	

Figura 28: Matriz dodecafônica de Duas Peças

Não foi observado o uso de outras séries fora a *Original/Inicial* e suas variações.

4.2.2.1 *Andante*

O primeiro movimento de *Duas Peças* é composto por trinta e um compassos divididos em duas seções: A (compasso 1-16) e B + *coda* (compasso 17-31). Com andamento lento, ritmos longos e dinâmicas que não ultrapassam o *mezzo-forte*, adotei, para a interpretação do movimento, um caráter sombrio, onde as variações timbrísticas tem papel fundamental para caracterizá-lo.

O compositor indica, ao longo do movimento, realizações técnicas específicas, são elas: **a)** *ponticello*, que consiste em friccionar o arco sobre a corda próximo ao cavalete, gerando um som áspero, com altura pouco definida; **b)** utilização de determinada corda em específico, como no compasso 2 (uso da quarta corda, tornando o timbre mais “escuro”, contrastando com a sonoridade anteriormente, definida) e no compasso cinco (uso da terceira corda, suavizando o *mib*); **c)** utilização de harmônicos naturais duplos; **d)** harmônicos artificiais. Tais indicações influenciam a forma que o timbre é trabalhado, consequentemente, o seu caráter. Para o alcance dos objetivos apontados, indiretamente, pelo compositor, optei na manutenção do arco na região situada sobre o *espelho*, ou próximo a ela.

O piano traz a utilização do pedal, que proporciona a manutenção do som através do desenrolar de harmônicos provenientes do som fundamental, conferindo maior variedade de timbres. As dinâmicas e seus contrastes suscitam uma modificação timbrística.

Neste movimento o ritmo é um elemento que se desenvolve de maneira simples. No piano ele é composto, em sua maioria, por notas longas, que se prolongam para os compassos seguintes, gerando uma espécie de pedal harmônico. Este acompanhamento do piano possui, em grande parte, estrutura cordal (textura homofônica), com suaves intervenções sonoras sobre a melodia do violino. Observei em boa parte da obra, intervalos de terça maior e menor, quarta e quinta justas. Destaco, ainda, um ritmo recorrente no piano caracterizado por intervalos de terça maior ou menor:

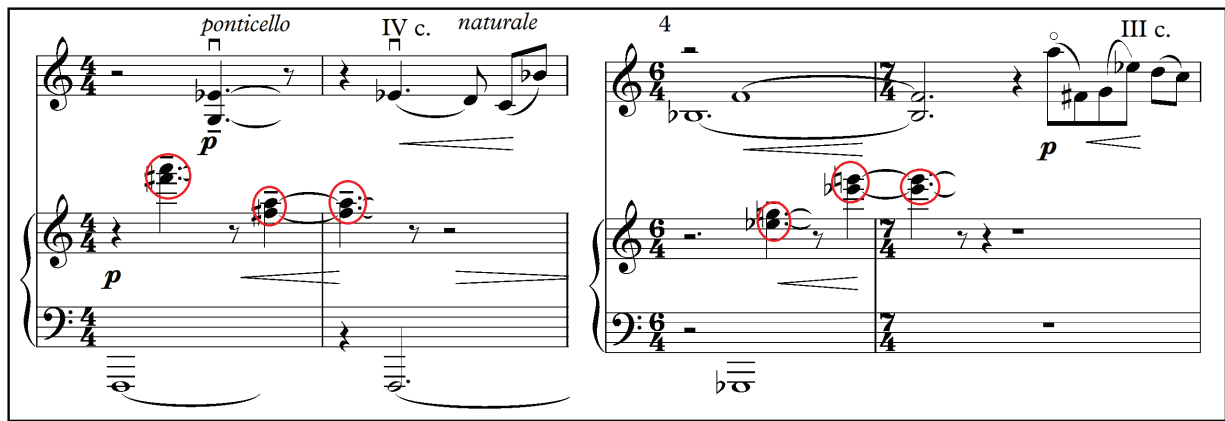


Figura 29: Intervalos e ritmo característico no piano

A tessitura de ambos os instrumentos é larga. No piano os registros tendem a se ampliar devido a movimentação realizada pelas duas mãos se dar de maneira contrária. No violino os registros também se ampliam através da utilização de harmônicos naturais e artificiais. Abaixo podemos visualizar a tessitura utilizada no primeiro movimento desta obra.

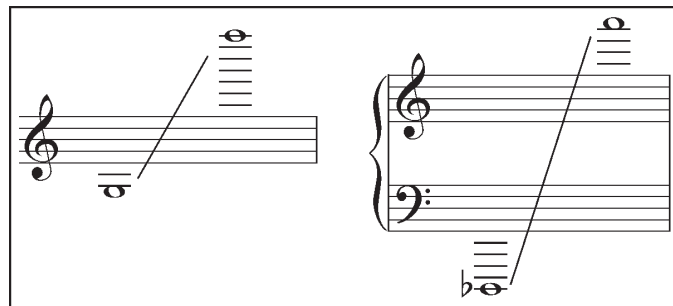


Figura 30: Tessitura do violino e do piano, respectivamente, no 1º mov.

As dinâmicas, como veremos na figura a seguir, variam entre *pianíssimo* e *mezzo-forte*, não havendo muita intensidade sonora:

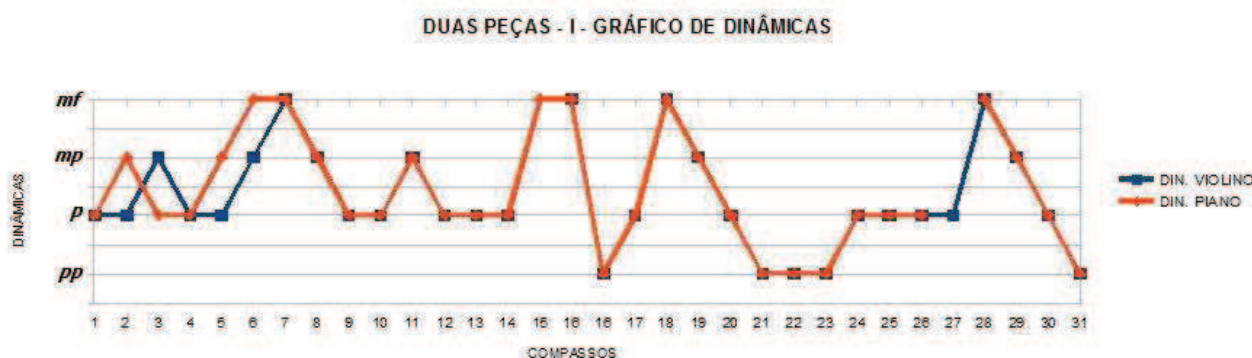


Figura 31: Gráfico de dinâmicas (1ª mov.)

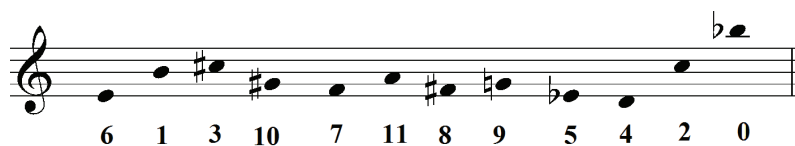
Ao pesquisar sobre a existência de gravações da obra, o único registro encontrado foi um *Compact Disc*, gravado pela violinista Eliane Tokeshi e pela pianista Guida Borghoff em 2003, que inclui obras compostas para violino e piano de duas fases estéticas, *dodecafônica* e *nacionalista*. Fazendo a audição desta obra, percebi que a maioria dos ritmos do piano são acéfalos (há ocorrências no violino também, porém em menor quantidade). Tal característica aliada à variação de acentuação métrica gera instabilidade rítmica, flutuação métrica, pois o tempo fraco confunde-se com o tempo forte. É impossível evitar essa flutuação, porque esse era o objetivo do compositor ao expor suas ideias dessa maneira, entretanto, a acentuação métrica deve ser buscada.

No segundo compasso da seção A, o violino introduz uma melodia caracterizada por graus conjuntos descendentes, seguidos por saltos de sétima, quinta e terça, que reaparecerão na *coda*, porém com ritmo e classe de notas diferentes.

Figura 32: Mudança de classe de nota e mudança de ritmo e tempo no violino

No compasso 5, as notas expostas no violino passam por um processo denominado rotação da série

retrógrada zero. Esta rotação consiste em manter a ordem da série, porém iniciando com um registro diferente. Neste caso, começará da nota *lá* e terá a ausência de dois elementos: *mi* e *fá*.



no segundo movimento. Durante o primeiro movimento, os compassos quatorze e quinze são os que mais se aproximam da série proposta, inicialmente, por Guerra-Peixe.



contrastantes entre si: A (compasso 1-20) e A' + *coda* (21-30). Há uma célula rítmica que caracteriza o movimento por ser recorrente em ambos os instrumentos. Esta estrutura configura-se em ritmo de semicolcheia e fusa, apresentando um movimento ascendente seguido por um descendente e vice-versa. No violino este ritmo sempre é apresentado *em tempo*, ao piano ele aparece tanto *em tempo* como em *contratempo*.

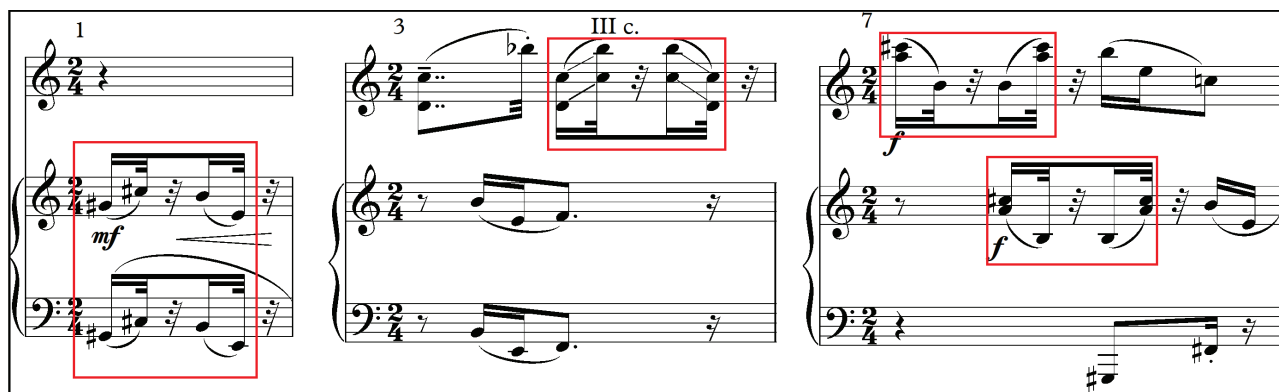


Figura 40: Célula rítmica em tempo e em contratempo

A articulação neste movimento varia entre *legato* e *spiccato*. A estrutura rítmica que caracteriza o movimento sempre aparece com articulação em *legato*, sendo potencializado através de *glissandos*, no violino. As figuras rítmicas de menor duração, geralmente, possuem articulação curta, obtidas através do *spiccato*. Para a realização desta arcada, optei por usar apenas o punho na manipulação do arco, sugerido através do andamento rápido.

Guerra-Peixe opta por extenso registro sonoro, principalmente, no violino com a utilização de harmônicos naturais e artificiais, conferindo, também, variedade timbrística. No piano, a variação de timbre se faz através do uso das diferentes dinâmicas, que poderão ser observadas na figura abaixo:

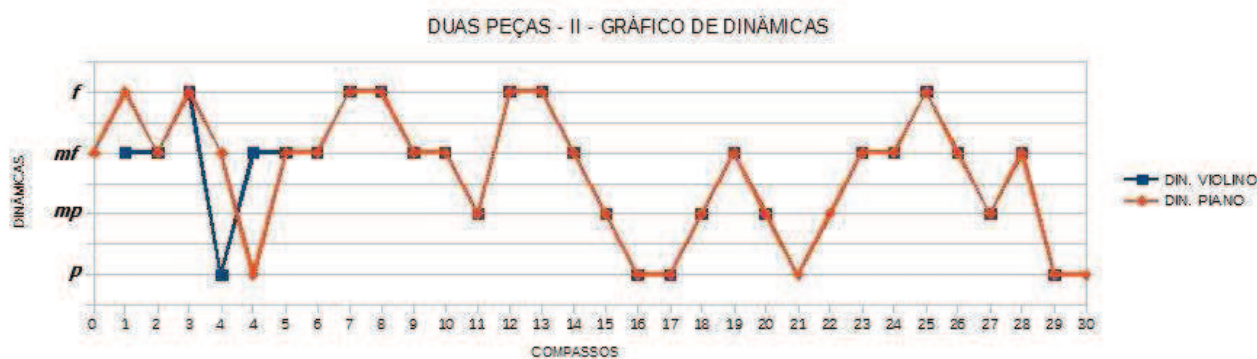


Figura 41: Gráfico de dinâmicas (2º mov.)

A utilização de intervalos disjuntos compostos ascendentes e descendentes, além de ampliar o registro, caracterizam as melodias “torturadas”.

A textura contrapontística e imitativa deste movimento foi observada através da existência de contracantos realizados pelo piano com mesmo ritmo do violino.

The image displays a musical score for two systems, each containing a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. In the first system, the violin part begins with a measure circled in red, containing a series of eighth notes (B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat). The piano part has a corresponding measure circled in red, featuring a similar eighth-note pattern (B, A, G, F, E, D, C, B). Dynamic markings 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) are present. The second system continues this imitative texture, with another red circle highlighting a similar eighth-note pattern in the violin part and its counterpart in the piano part.

Figura 42: Contracantos imitativos do piano

A série disposta no *Documento IV* aparece completa, pela primeira vez, neste movimento, porém disposta com grande quantidade de notas repetidas, como veremos a seguir:

The image displays a musical score for Violino and Piano, measures 1 through 7. The score is divided into four systems, each separated by a red horizontal line. The first system (measures 1-3) features a Violino part with a red box around measures 2 and 3, and a Piano part. The second system (measures 4-5) includes Violino and Piano parts with dynamic markings *p* and *mf*. The third system (measures 6-7) continues the Violino and Piano parts. The fourth system (measure 7) shows the final measure of the excerpt. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Violino

Piano

Vno.

Pno.

Vno.

Pno.

Vno.

Pno.

Figura 43: Disposição da série inicial no movimento

Durante este movimento foi possível verificar algumas repetições literais de elementos, assim como, variações. Nos trechos abaixo, essas correspondências rítmicas e melódicas podem ser identificadas.

The image displays a musical score for piano, divided into three sections illustrating rhythmic and melodic correspondences. Each section consists of two measures of music, with the piano part in the upper staff and the right hand in the lower staff. Red circles highlight specific melodic and rhythmic elements for comparison.

- Section 1: Mudança entre classes de notas** (Change between note classes). Measures 1 and 5. The piano part shows a melodic fragment circled in red, which is repeated in the right hand. Dynamic markings include *mf*.
- Section 2: Mud. de ritmo e tempo e inversão** (Change of rhythm and tempo and inversion). Measures 4 and 8. The piano part shows a melodic fragment circled in red, which is repeated in the right hand. Dynamic markings include *p* and *mf*.
- Section 3: Repetição** (Repetition). Measures 4 and 26. The piano part shows a melodic fragment circled in red, which is repeated in the right hand. Dynamic markings include *p* and *mf*.

Figura 44: Correspondências rítmico-melódicas

O piano, em alguns compassos, apresenta uma menor densidade textural, devido às oitavações. Na maior parte da seção A', a mão direita do piano executa o mesmo ritmo da mão esquerda, em uníssono e algumas vezes realizando movimentos contrários.

Neste movimento, assim como no anterior, foi verificada a ocorrência do processo de rotação da série original. Nas duas ocorrências o elemento 0 (*sib*) está ausente.

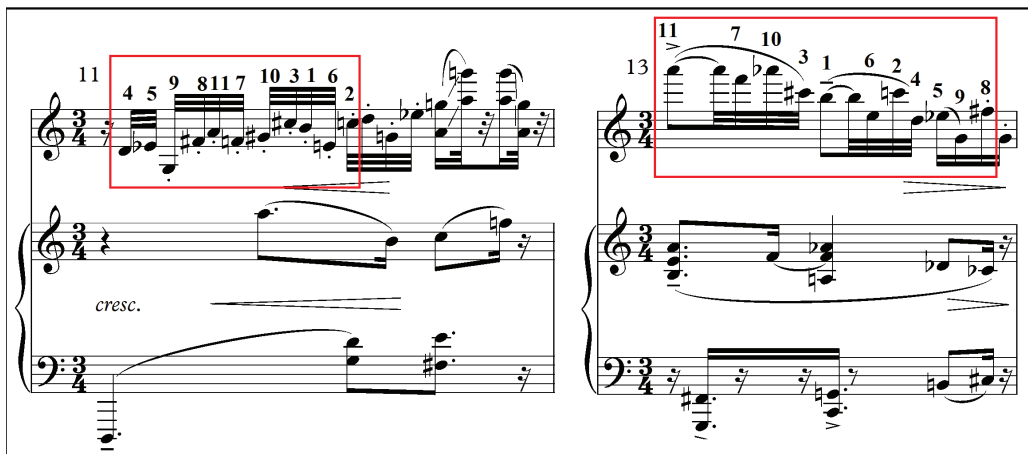


Figura 45: Rotação da série principal

Um elemento que sofre variação constante neste movimento é a acentuação métrica (ritmo livre). Apenas no fim do movimento o compositor utiliza uma notação agógica (*fermata*). Porém, as variações métricas, neste sentido, dar-se-ão no momento de transição entre as seções.

Durante o processo interpretativo foi verificado, tanto no manuscrito quanto na edição do SESC partituras, uma inconsistência rítmica. No compasso 16 há um tempo a mais que o proposto pela fórmula de compasso. Desta maneira, analisando o ritmo executado pelo piano, optei em realizar o trecho conforme o ritmo disposto na figura 47:



Figura 46: Discrepância rítmica observada no manuscrito



Figura 47: Opção interpretativa do compasso 16

Neste movimento, de caráter enérgico, as opções técnico-interpretativas, relativas a arcadas, golpes de arco e dedilhados, buscaram evidenciar as ideias musicais estabelecidas pelo compositor, assim como, subsidiar o processo performativo, através das análise dos elementos constitutivos da obra.

4.2.3 Miniaturas nº 1

Esta obra foi composta no dia dez de novembro de 1947 (Catálogo de obras-*Petrobras*), fazendo parte da *subfase dodecafônica* denominada expressionista de cor nacional. Divide-se em três movimentos: *Moderato*, *Adagio* e *Allegretto*. No catálogo de obras de Guerra-Peixe organizado pelo *Programa Petrobras Cultural*, encontra-se disponível a série original da obra, como vemos abaixo:



Figura 48: Série Original de Miniaturas nº 1 para violino e piano

A série dispõe de onze sons. Através desta série pude obter a série inversa, assim como a matriz:

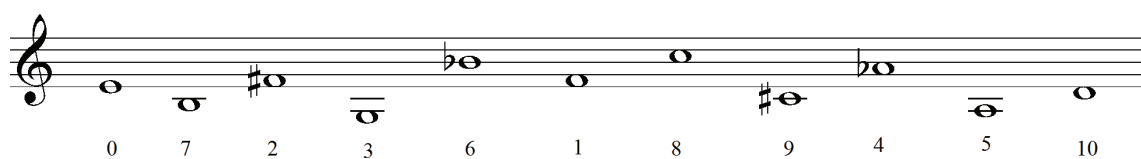


Figura 49: Série Inversa

	I0	I5	I10	I9	I6	I11	I4	I3	I8	I7	I2	
P0	0	5	10	9	6	11	4	3	8	7	2	R0
P7	7	0	5	4	1	6	11	10	3	2	9	R7
P2	2	7	0	11	8	1	6	5	10	9	4	R2
P3	3	8	1	0	9	2	7	6	11	10	5	R3
P6	6	11	4	3	0	5	10	9	2	1	8	R6
P1	1	6	11	10	7	0	5	4	9	8	3	R1
P8	8	1	6	5	2	7	0	11	4	3	10	R8
P9	9	2	7	6	3	8	1	0	5	4	11	R9
P4	4	9	2	1	10	3	8	7	0	11	6	R4
P5	5	10	3	2	11	4	9	8	1	0	7	R5
P10	10	3	8	7	4	9	2	1	6	5	0	R10
	RI0	RI5	RI10	RI9	RI6	RI11	RI4	RI3	RI8	RI7	RI2	

Figura 50: Matriz

Não foi observado o uso de outras séries fora a *Original/Inicial* e suas variações.

A primeira audição desta obra se deu em 1976, pelo próprio compositor e a pianista Lilian Barreto⁴⁶. Não encontrei registros de áudio ou vídeo desta apresentação que pudessem servir de material para esta análise. Nesta obra podemos notar que todos os movimentos possuem uma estrutura rítmica básica, que vai se desenvolvendo ao longo do movimento.

4.2.3.1 Moderato

O primeiro movimento possui nove compassos, divididos em quatro frases. A célula rítmica básica caracterizadora deste movimento é percebida ao interligarmos as vozes. A acentuação métrica alterna-se entre compassos ternários e quaternários simples.

46 Disponível em: <<http://guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 2 jun. 2015.

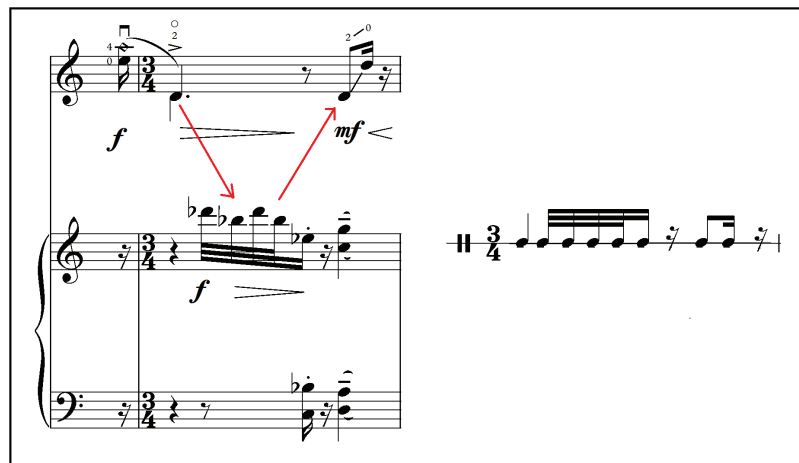


Figura 51: Estrutura rítmica derivada da junção entre as vozes

A série disposta inicialmente não se repete durante o movimento. Há, geralmente, permutações ou repetições das alturas, como podemos observar na estrutura rítmica inicial e ao longo de todo o movimento:

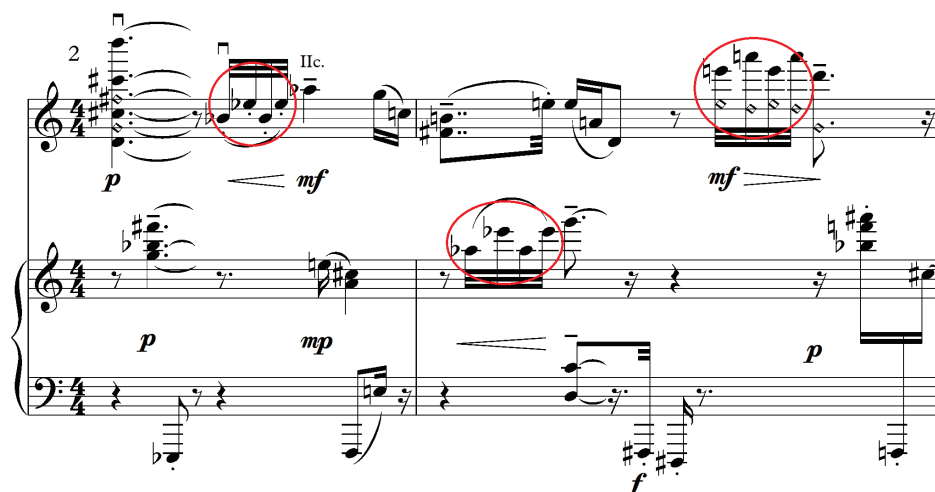


Figura 52: Repetição alternada das alturas

Essas alturas repetidas configuram um floreio melódico (enquadradas nas descrições de Mário de Andrade). Ao reduzirmos as 4 fusas a 2 semicolcheias — em virtude da repetição das notas — obtemos 3 semicolcheias, se assemelhando a um ritmo brasileiro denominado *Congada*⁴⁷.

47 “A congada é um auto popular de caráter religioso que mistura o ritmo forte da tradição africana com o culto aos santos negros da igreja católica como São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário. Dada a origem africana do ritual, alguns elementos materiais funcionam como fetiches, centralizando poderes e forças sobrenaturais. A espada é a representação do Congo como abridor dos caminhos. A dança é saltitante e agitada, marcada pela ginga do corpo e pelo cruzamento de pernas e pés. O ritmo é criado pela utilização de vários instrumentos de percussão somados ao som das violas. A estrutura do canto é fixa e repetitiva e a improvisação dos versos uma constante” (PEREIRA, 2007, p. 69).

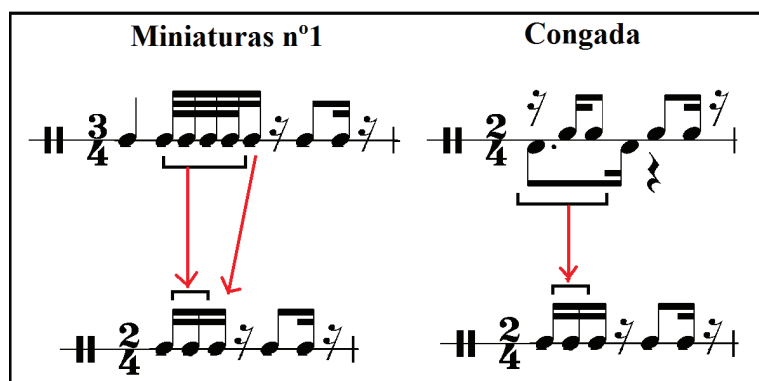


Figura 53: Comparação e redução do ritmo de Miniaturas nº 1 e Congada

As melodias descendentes que estão presentes neste movimento, também enquadram-se nas características da música brasileira, elencadas por Mário de Andrade. Os registros sonoros alcançam grande amplitude, como exposto na figura 54:

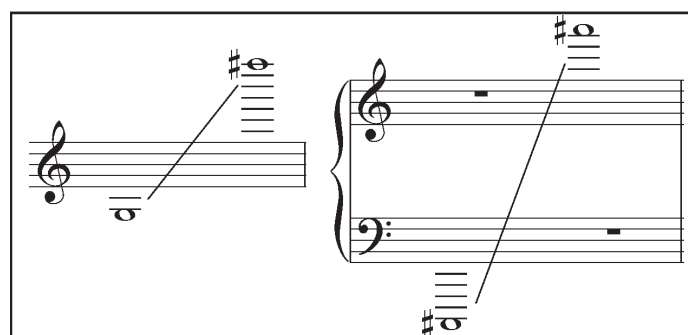


Figura 54: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (1º mov.)

No violino, esta amplitude se expande devido à utilização de harmônicos naturais, artificiais e duplos, implicando, também, no timbre. Este, modifica-se ainda com a utilização do *pizzicato* arpejado (compasso 4). A dificuldade técnica deste trecho encontra-se na proporcionalidade rítmica desejada. A execução exige um controle absoluto sobre a fricção do dedo nas cordas. Optei pela preparação antecipada para a execução do *pizzicato* estabelecido, cujo procedimento favorece o controle desejado.

No piano, o compositor aplica intervalos compostos de décima sexta, décima quarta, décima, nona, entre outros, que ampliam sua tessitura. A textura é homofônica, onde observa-se uma complementariedade sonora (quando uma das vozes apresenta notas longas, a outra intervém

com ritmos vigorosos).

As síncopes tem menor recorrência que os contratempos, aparecendo apenas duas vezes durante o movimento. O ritmo livre se faz presente através do câmbio de acentuação métrica, alternando entre compassos ternários e quaternários.

Neste movimento a articulação indicada por Guerra-Peixe abrange *ricochet saltato*, *legato*, *staccato* e acentos. Tais arcadas conferem ao movimento um caráter leve e descontraído, proporcionado, também, pelos *glissandos*, os quais ocorrem em movimentos ascendentes e de dinâmica crescente. Segundo Henrique Autran Dourado (2004) o *ricochet saltato* é um golpe de arco que consiste em utilizar a elasticidade do arco para saltar, naturalmente. “[...] designação utilizada por Galamian com referência a duas, três ou mais notas articuladas pelo arco de forma idêntica, em uma mesma direção” (DOURADO, 2004, p. 281).

No primeiro compasso, o duplo *ré* (tocado com a terceira corda solta e a quarta corda pressionada) poderá ser executado deixando o segundo dedo preparado (na corda) desde o início. Durante o estudo do trecho, este procedimento resultou em maior controle nesta demanda específica. No compasso seguinte, Guerra-Peixe indica a execução de um harmônico duplo (artificial e natural). A afinação neste tipo de exigência técnica é comprometida pelo deslocamento da mão esquerda. Durante o estudo deste trecho, como solução para esta demanda técnica, optei em posicioná-los de maneira consecutiva: o primeiro harmônico (artificial) é posicionado, sendo seguido do natural. Quanto ao *ricochet saltato*, presente em grande parte do movimento, observei que este golpe de arco mostra-se mais eficiente nesta abordagem interpretativa sendo executado sem afastá-lo, demasiadamente, da corda. O objetivo desde procedimento é a execução controlada do golpe de arco.



As dinâmicas são variadas, indo do *forte* ao *pianíssimo*. Em sua maioria, acompanham o movimento melódico (*crescendo* nos ascendentes e *decrescendo* nos descendentes).

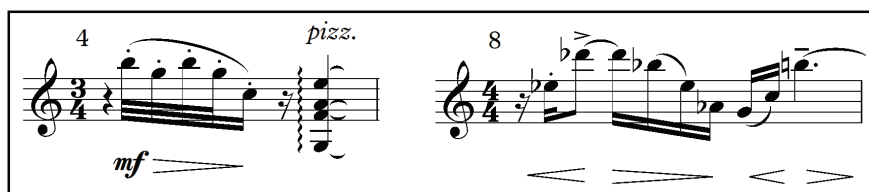


Figura 56: Dinâmica acompanhando a melodia

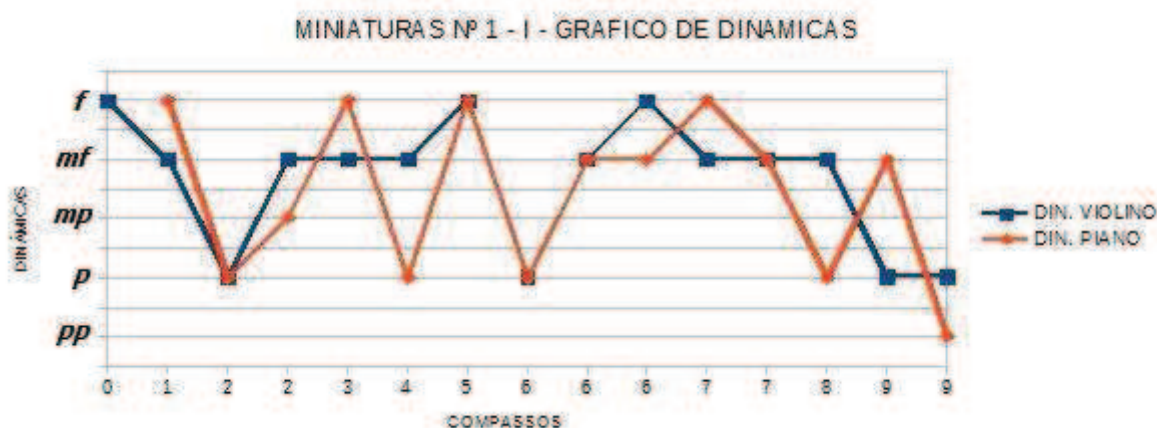


Figura 57: Gráfico de dinâmica (1º mov.)

De modo geral, as arcadas e dinâmicas expostas na partitura proporcionam um caráter jocoso. Tal expressão foi materializada através do golpe de arco *ricochet saltato*. A leveza proporcionada por este golpe contrasta com as acentuações propostas. O diálogo elaborado pelos instrumentos confere expressão ao movimento, valorizando a concatenação entre os diferentes timbres.

4.2.3.2 Adagio

O segundo movimento possui treze compassos que se dividem em três frases. Com textura homofônica, algumas vozes recorrentes apresentam relações de interdependência. Assim como no movimento anterior, este possui, também, uma célula rítmica básica que se desenvolve ao longo do movimento. Esta célula é exposta, primeiramente, ao piano e logo em seguida ao violino:

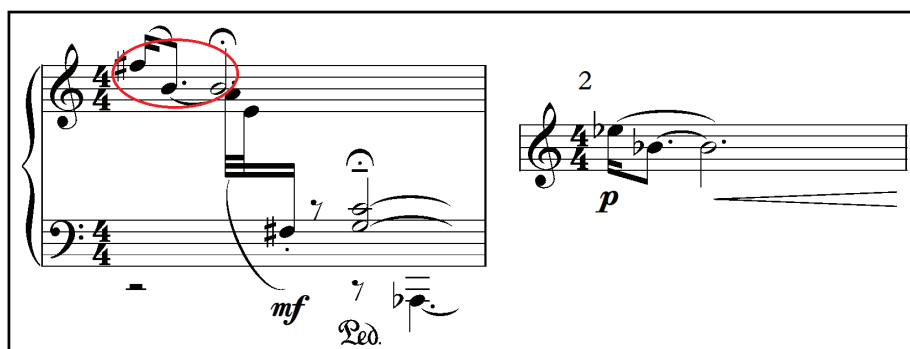


Figura 58: Célula rítmica básica do 2º mov.

Tal célula caracteriza-se por ser sincopada, composta por intervalo disjunto com um ritmo curto seguido de um longo. Suas modificações no decorrer do movimento vão levando a novas configurações que mantêm, porém, as mesmas características formadoras.

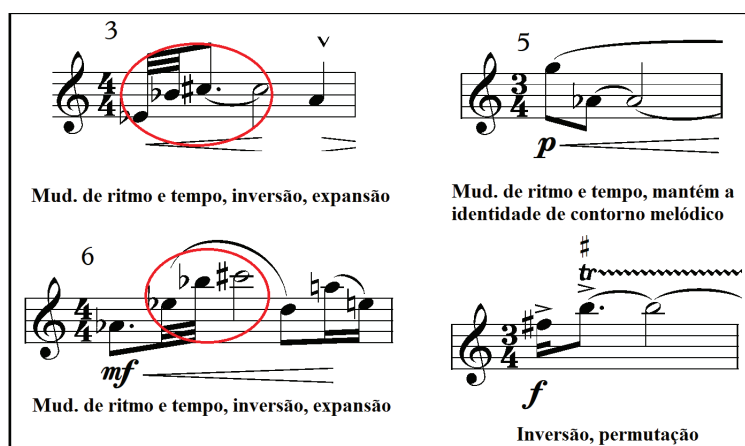


Figura 59: Alguns dos processos de variação ocorridos no violino (2º mov.)

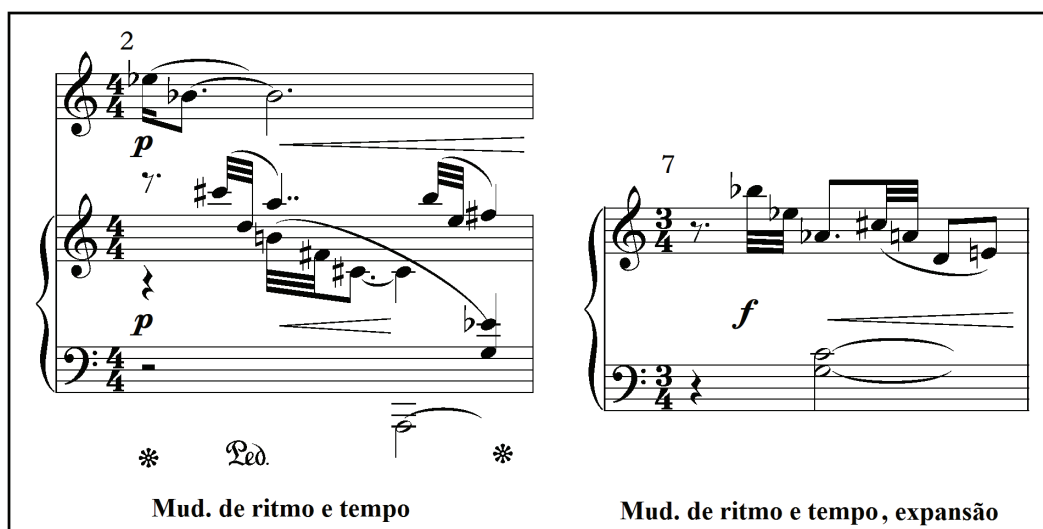


Figura 60: Alguns dos processos de variação ocorridos no violino (2º mov.)

A indicação de quintas justas na partitura pode levar a uma cisão sonora, pois o dedo necessita pressionar dois lugares do “braço” do instrumento ao mesmo tempo. No compasso 2, onde o violino expõe a célula rítmica básica, optei por deixar o primeiro dedo posicionado nas cordas *lá* e *ré* (posição de quinta), para que não haja interrupção sonora decorrente da saída do dedo de uma corda para outra. Dessa forma o *legato* será alcançado. Ainda neste primeiro compasso, a utilização comedida do vibrato mostrou-se adequada à dinâmicas de baixa intensidade sonora, ampliando-se em conformidade com a dinâmica no decorrer do movimento.

Na maior parte do movimento a estrutura melódica é descendente (característica da música brasileira), principalmente, no piano, o que, aliado ao andamento lento, confere um caráter lânguido. A articulação, sempre *legato* com apenas alguns *staccatos* no piano e poucos acentos no violino, também contribui para a expressão deste caráter, assim como, as dinâmicas. O compasso 7 é o ponto de maior intensidade dinâmica, contrastando com os *mezzo-fortes* e *pianos* recorrentes.

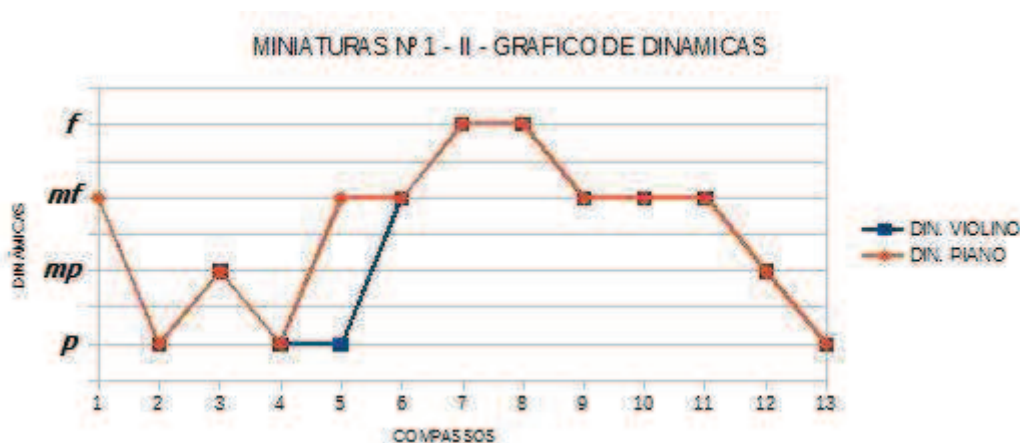


Figura 61: Gráfico de dinâmicas (2º mov.)

A tessitura, comparada ao movimento anterior, não se apresenta abrangente, sugerindo maior homogeneidade sonora.

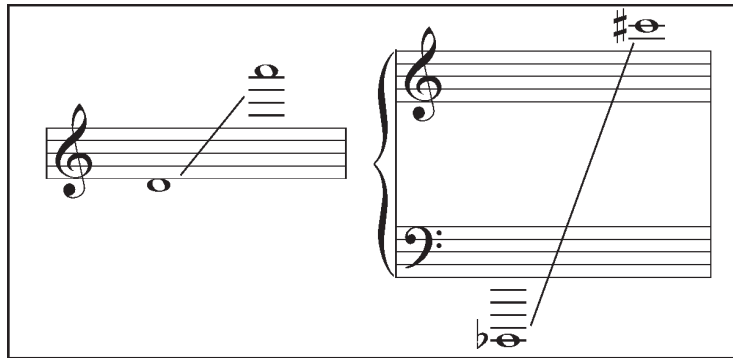


Figura 62: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (2º mov.)

Quanto à agógica, o compositor utiliza para finalizar o movimento um *ritardando* seguido por *fermata*, porém nesta abordagem interpretativa, optei por executar o *ritardando* na última colcheia do compasso 11, que coincide com a nota mais aguda do movimento, enfatizando o *glissando*.

Neste movimento, Guerra-Peixe utiliza, além da *série livre* (inicial), a rotação da série retrógrada tendo início no *láb*, como podemos observar abaixo:

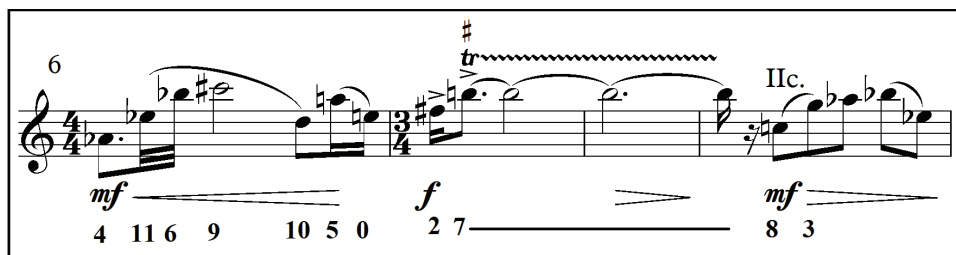


Figura 63: Rotação da série retrógrada utilizada no 2º mov.

Portanto, o segundo movimento diverge do anterior em vários aspectos. Suas arcadas contínuas, ritmo estático e dinâmicas pouco contrastantes sinalizam para uma interpretação sem exageros, onde a busca por uma homogeneidade sonora, diante da simplicidade melódica exposta, foi uma constante na construção da performance.

4.2.3.3 Allegretto

O terceiro movimento de *Miniaturas nº 1* possui quarenta e três compassos, sendo o mais extenso de todos os movimentos desta obra. O movimento desenvolve-se em quatro seções: A (compasso 1-início do 10), B (compasso 10-22), A' (compasso 23-30), e B' (compasso 31-43). A

textura é homofônica e pontilhista, sendo as seções A e A' pontilhistas e as seções B e B' homofônicas. A célula rítmica básica deste movimento, aparece no piano já no primeiro compasso e no violino, no terceiro.

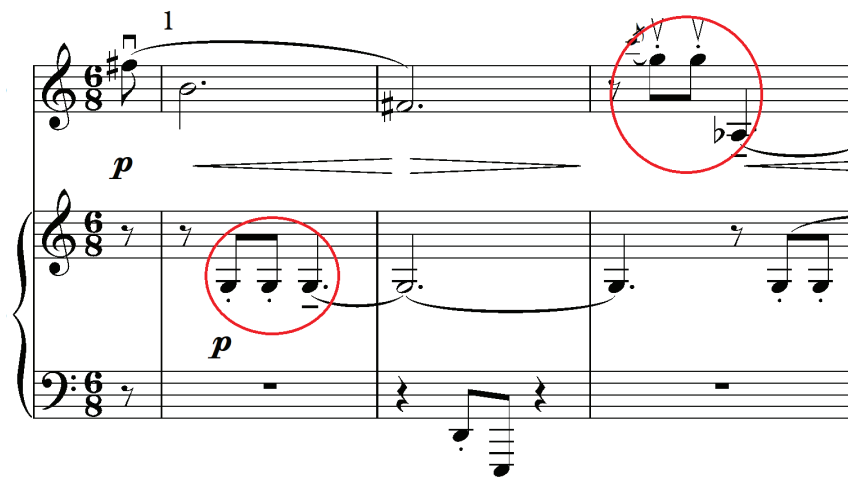


Figura 64: Célula rítmica básica desenvolvida ao longo do movimento

No violino, tal célula rítmica, é acompanhada de um ornamento denominado *acciaccatura*, caracterizado pela rápida execução, gerando dissonância⁴⁸. No piano a *acciaccatura* é exposta apenas nos dois últimos compassos de A. As seções A e A' caracterizam-se por possuir um caráter jocoso, com articulações curtas (*spiccato*) na exposição da célula rítmica inicial e dinâmicas que não ultrapassam o *mezzo-forte*. Apresentam-se dispostas em compasso binário composto. Nestas seções o piano realiza um pedal constante com intervalos de sétima menor, onde há uma progressão cromática ascendente e, logo em seguida, descendente.

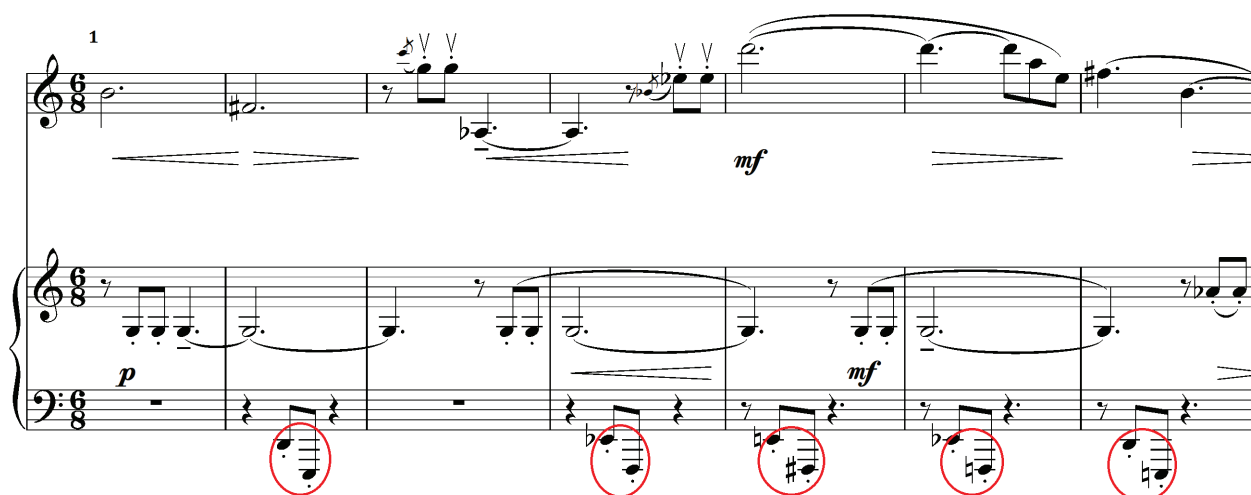


Figura 65: Pedal cromático com intervalo de sétima menor

48 Disponível em: <<http://www.8notes.com/glossary/acciaccatura.asp>>. Acesso em: 8 out. 2015.

Observei, durante o estudo da peça, que os *spiccato*s do compasso 3 soam mais articulados se tocados na metade inferior do arco, para isso, o arco deve ser retomado, rapidamente, no momento de pausa.

As seções B e B' tem caráter semelhante às duas seções anteriores, porém, com textura homofônica. O contraste textural, de maior densidade, propõe um caráter enérgico em comparação às seções A e A'. Suas dinâmicas, que variam do *piano* ao *forte*, juntamente, com acentos e articulação em *spiccato*, contribuem para uma interpretação vigorosa. Abaixo, as dinâmicas que permeiam todo o movimento podem ser observadas:

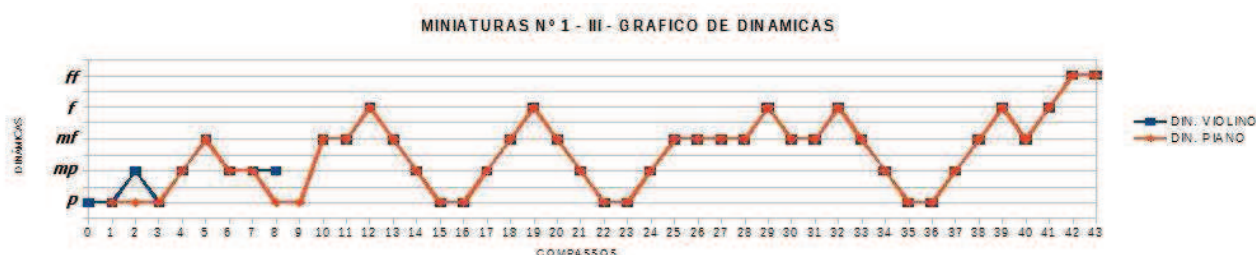


Figura 66: Gráfico de dinâmicas (3º mov.)

As seções B e B' encontram-se dispostas em compasso binário simples e composto, com apenas um compasso ternário. Os compassos 14 ao 18 apresentam uma complexidade técnica ocasionada pela utilização de quintas justas, juntamente, com o golpe de arco *spiccato*. Ocorre uma desestabilização sonora decorrente da movimentação contínua em ambas as mãos. A partir desta verificação durante o estudo da obra, elaborei algumas estratégias para que a mão esquerda tenha poucos movimentos, contribuindo para deixar a passagem mais ágil. Alguns dedos devem se manter “presos”, como exposto na figura abaixo:



Figura 67: Estratégias interpretativas

As notas indicadas em vermelho devem posicionar-se em quinta, ou seja, com o mesmo dedo pressionando duas cordas. Quanto à mão direita, optei por realizar um movimento curto apenas com o punho, aumentando a amplitude do movimento à medida que a dinâmica cresce, juntamente, com

a utilização de acentos.

Na seção A' o piano repete o que já havia sido exposto pelo violino, utilizando movimentação de vozes contrária em alguns trechos.

The image displays a musical score for a violin and piano. The score is in 6/8 time and is divided into two systems. The first system shows measures 3 to 6, with a 'mf' dynamic marking. The second system shows measures 25 to 30, with a 'mf' dynamic marking. Red arrows indicate contrary motion between the violin and piano parts. Green circles highlight elements that remained the same between the two sections.

Figura 68: Comparação entre A e A'. Circulado de verde são elementos que se mantiveram iguais, as setas indicam movimentação contrária (processo de inversão)

No início da seção B, o violino apresenta no início da seção dois compassos em compasso binário composto (6/8); em B' só há um compasso em seis por oito, seguindo para o compasso binário simples. No piano há uma variação, onde o motivo rítmico é repetido, porém transposto meio tom acima. Os três últimos compassos de B' também se diferenciam de B, onde a mão direita do piano modifica sua classe de nota e a mão esquerda sofre processos de estreitamento e permutação.

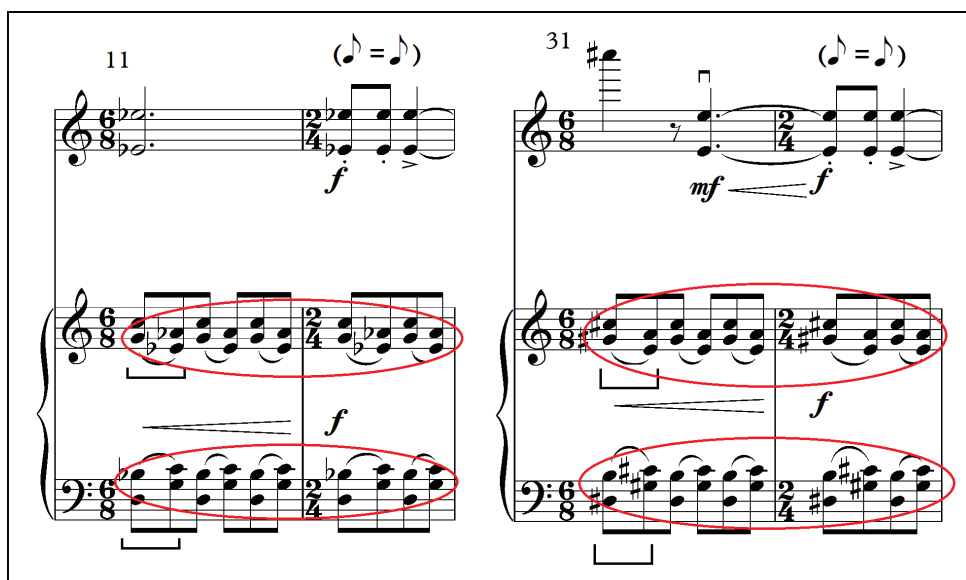


Figura 69: Repetição de padrões, manutenção da identidade de contorno melódico (transposição)

Figura 70: Processos de variação na seção B'

O violino apresenta ainda ritmos com acentuações em tempos fracos/arsis, caracterizando o uso de síncopes. Tal ritmo, quando configurado a duas vozes, devido uma delas funcionar como pedal, gera um ritmo encontrado no *Choro Silencioso* de autoria do próprio Guerra-Peixe no ano de 1945, portanto ainda no período de sua *fase dodecafônica*. Abaixo é possível visualizar a nota pedal e a comparação dos ritmos:



Figura 71: Processo de inversão (vermelho); pedal em ré (azul)

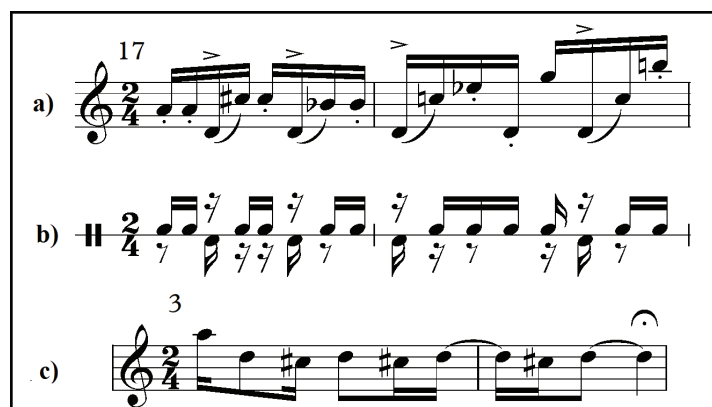


Figura 72: a) Miniaturas nº 1 (3º mov.); b) desmembramento do ritmo; c) Choro Silencioso

A tessitura deste movimento é ampla em ambos os instrumentos, como podemos observar abaixo:

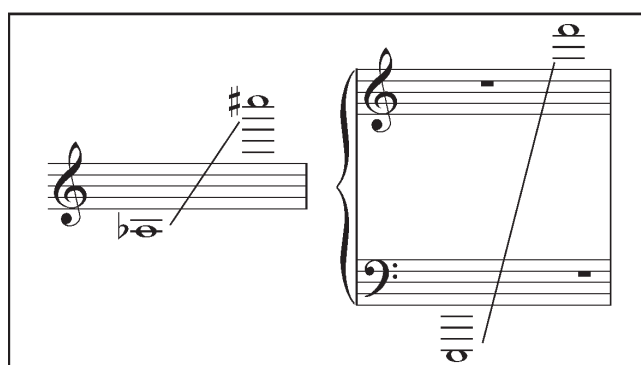


Figura 73: Tessitura do violino e do piano, respectivamente (3º mov.)

Este movimento compartilha duas texturas, conferindo distintas abordagens dialógicas. Guerra-Peixe desenvolve o material utilizando a textura pontilhista, de modo que elas confluem na textura homofônica. As dinâmicas propostas satisfazem a abordagem interpretativa, assim como as articulações, que propõem uma sonoridade leve e intensa a cada proposta textural.

4.2.4 Música nº 1

Música nº 1 foi composta no dia trinta de dezembro de 1947, período caracterizado pela volta à ortodoxia dodecafônica devido às insatisfações de Guerra-Peixe no seu projeto de nacionalização do dodecafonismo. A obra está disposta em três movimentos: *Moderato*, *Adagio* e *Allegro*. Não encontrei registros que esclareçam quando se deu a estreia desta obra. Porém, o êxito composicional é prenunciado pelo compositor:

Ultimamente venho criando séries de doze sons desta forma, observando muito o complexo harmônico. Os sons são empregados indiferentemente, iniciando por qualquer um deles e seguido por qualquer outro do mesmo grupo de sons. Não sei se este processo já foi empregado, mas creio que vale alguma coisa – pois deu-me excelente resultado nas Músicas nos, 1 e 2 para violino, Provérbios no. 2 e Trio para sopros. Penso continuar porque a melodia se torna mais maleável e bastante variável. Poder-se-á chamar a isto de Técnica dos doze sons? (GUERRA-PEIXE, 1948, apud LIMA, 2002, p. 201).

Através desta citação, Guerra-Peixe explica como funciona a série harmonizadora com a qual ele compõe as *Músicas nº 1 e 2* para violino solo. Nesta pesquisa foram encontrados dois documentos que fazem referência à série utilizada em *Música nº 1* de maneira distinta, como podemos observar abaixo:

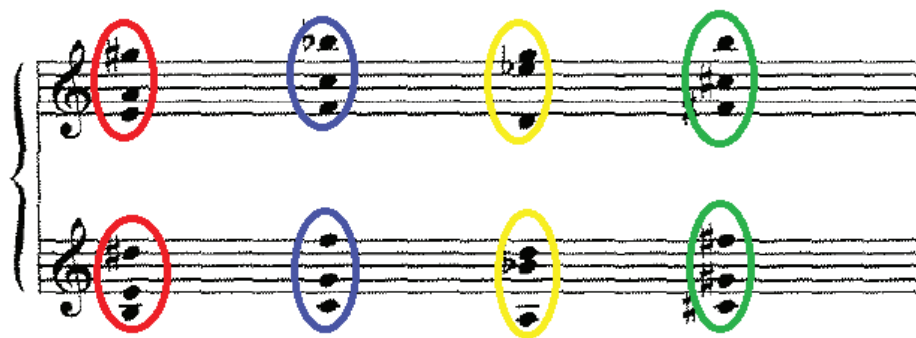


Figura 74: Série extraída do Documento IV, presente na Dissertação de Mestrado de Cecília Nazaré de Lima (2002, p. 237)

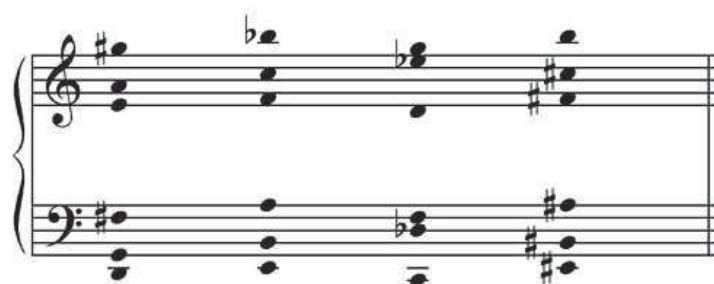


Figura 75: Série extraída do catálogo de obras de Guerra-Peixe organizado pelo Programa Petrobras Cultural

Observa-se que o segundo pentagrama de ambos, apesar da grafia semelhante, representam alturas distintas, em virtude de estarem em claves diferentes. Durante a análise, foi possível reconhecer somente os complexos harmônicos dispostos na figura 74, portanto a figura 75 apresenta um equívoco relacionado à grafia.

4.2.4.1 Moderato

O primeiro movimento da obra possui vinte e dois compassos divididos em três seções: A (compasso 1-8), B (compasso 8-15) e A' + coda (compasso 15-22). Os elementos que compõem os complexos harmônicos da série harmonizadora podem ser identificados em várias ordens, como podemos observar na imagem a seguir:



Figura 76: Complexos harmônicos expostos no 1º mov.

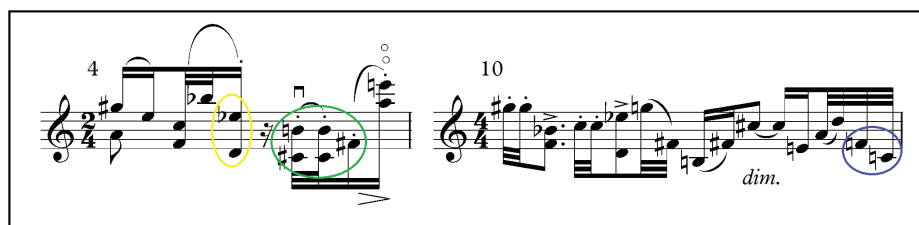


Figura 77: Complexos harmônicos com notas omitidas ou repetidas

Os complexos estão circulados com as cores dispostas na figura 74. As setas indicam que houve a permutação de uma nota, no caso acima, o ré está no lugar do mi e depois no lugar do fá. Na figura

76, é exemplificada a omissão de notas, assim como, a repetição de algumas delas. Esses procedimentos ocorrem ao longo do movimento. Observei que a ordem na qual os complexos harmônicos estão dispostos (divididos, nesta perspectiva analítica, por cores: vermelho, azul, amarelo e verde), pouco se modifica durante o movimento, permitindo constatar a utilização de um padrão composicional. Todo o primeiro movimento possui um caráter enérgico, vigoroso, onde as mudanças abruptas de registro, tornam as melodias tensas e inquietas.

Neste movimento Guerra-Peixe utiliza em alguns compassos (1, 10 e 18) uma progressão de quintas justas. Assim como, no terceiro movimento de *Miniaturas n° 1*, a continuidade sonora, pode ser prejudicada na realização dos intervalos de quinta justa, neste caso, consecutivas. Após a análise de possibilidades resolutivas, optei por pressionar simultaneamente, as três cordas (uma espécie de “barra”), sendo uma técnica não muito comum ao repertório violinístico.

O registro/tessitura utilizado neste movimento é extenso, indo do *sol2* ao *fá#5*.

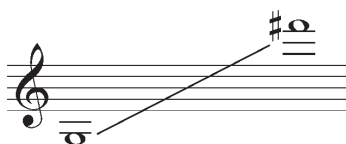


Figura 78: Tessitura do violino no 1º mov.

O timbre é modificado apenas uma vez com a utilização de *pizzicato* arpejado. Durante o estudo da obra, observei que as mudanças bruscas de registro, como, por exemplo no compasso 2 (vide figura 76), aliadas ao andamento do movimento e à articulação alternada, tendem a deixar o arco descontrolado, caso a amplitude da arcada não seja observada. O posicionamento do arco ao seu centro, bem como a utilização de golpes concisos (pouco arco), foram observados e adotados na mudança de registro.

Os complexos harmônicos podem estar dispostos, tanto verticalmente, quanto horizontalmente. Ritmicamente, as seções apresentam o mesmo material, composto, basicamente, por colcheias, semicolcheias e fusas. A célula rítmica que caracteriza a seção A, assim como o intervalo de sétima maior, estão expostos nos compassos iniciais:



Figura 79: Estrutura rítmica da seção A

A articulação adotada, como exposto na figura acima, é *legato* com intervenções em *spiccato* e utilização de acentuações rítmicas e métricas. A acentuação métrica coincide com o ponto culminante da frase, bem como, a finalização da série harmonizadora. A dinâmica se intensifica à medida que o fim da frase se aproxima. Para deixar claro o fim de frase, Guerra-Peixe assinala, ainda, uma *fermata* no início do segundo compasso. Durante o movimento as dinâmicas perpassam os dois extremos:



Figura 80: Gráfico de dinâmicas (1ª mov.)

A seção A se compõe de três frases, onde Guerra-Peixe manipula o material de maneira semelhante à frase inicial. Nesta abordagem interpretativa, optei por realizar uma pequena variação temporal (agógica) após o fim de cada uma das frases, enfatizando seu término. No compasso 6 desta seção observei um contorno melódico que se aproxima do *Choro Escorregando*, de Ernesto Nazareth, como observaremos abaixo:



Figura 81: Choro Escorregando de Ernesto Nazareth



Figura 82: Trecho extraído do primeiro movimento

Tal observação, remonta à utilização, mesmo que em nível inconsciente, de elementos característicos da música instrumental urbana brasileira experienciada pelo compositor. O uso frequente de síncopes, contratempos e mudanças de acentuação métrica, observados durante a análise da obra, também estão em consonância com as características da música brasileira, segundo Mário de Andrade.

A seção B se divide em quatro frases, caracterizadas pela predominância de texturas

polifônicas, conjuntamente, aos elementos da seção A. Observa-se, também, um novo contorno melódico composto de movimentos ascendentes e descendentes que interligam os registros sonoros do violino.



Figura 83: Vozes em contraponto na seção B

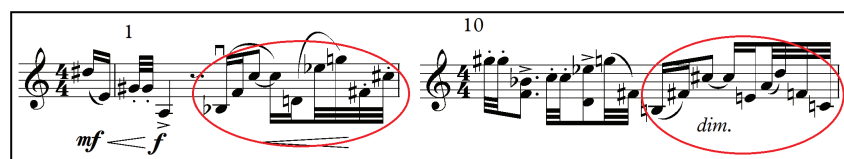


Figura 84: Material rítmico da Seção A utilizado na Seção B, mantendo a identidade de contorno temático

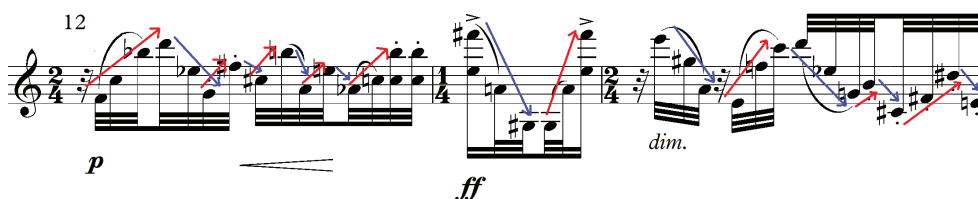


Figura 85: Movimentos ascendentes e descendentes interligando os registros sonoros

Nos compassos 8 e 9 (vide figura 83) optei por realizar uma pequena diminuição no andamento com o objetivo de enfatizar a polifonia. No início do compasso 8 há um *pizzicato* arpejado, tendo sido abordado, tecnicamente, de maneira similar em *Miniaturas n.º 1*. A seção A' apresenta célula rítmica semelhante ao primeiro compasso, diferindo, apenas, nas alturas.

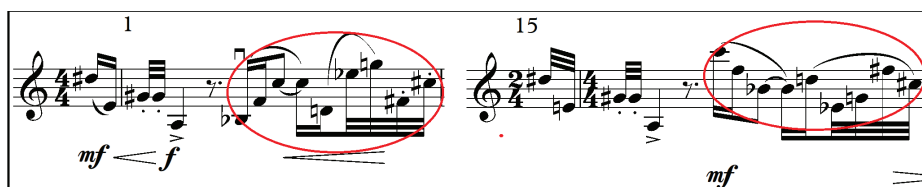


Figura 86: Processo de inversão

2

f

INVERSÃO MUD. RITMO E TEMPO EXPANSÃO ESTREITAMENTO PERMUTAÇÃO

18

f *mf* *p*

Figura 87: Processos de variação entre as Seções A e A'

A *coda* (dois últimos compassos do movimento), é composta por materiais provenientes da seção A. A utilização de intervalos de sétima maior na composição dos agregados sonoros, também remetem à seção A. O primeiro e o terceiro agregado sonoro sofreram o processo de mudança de ritmo e tempo e estreitamento, já o agregado que aparece ao meio, sofreu o processo de permutação, onde no lugar do *sib* o compositor colocou o *mi*. Na *coda*, a dinâmica vai, gradativamente, perdendo intensidade, apontando para uma finalização.

21

f *mf*

Figura 88: Processos de variação na Coda

Neste movimento, de caráter inquieto, as opções interpretativas buscaram contribuir com a sonoridade densa e caótica gerada pela densidade rítmica e abruptas mudanças de registro. Os contrastes foram obtidos mais, satisfatoriamente, nesta abordagem através da variação de golpes de arco e dinâmica.

4.2.4.2 *Adagio*

O segundo movimento possui quinze compassos divididos, assim como, o movimento anterior, em três seções: A (compasso 1-5), B (compasso 5-10) e A' + *coda* (compasso 11-15). Este movimento possui um caráter contrastante se comparado ao primeiro. Sua natureza é mais introspectiva e menos vigorosa. Os complexos harmônicos estão dispostos em ordem reversa, ou

seja, de trás para frente, estando os elementos formadores dos complexos harmônicos em ordens variadas:



Figura 89: Disposição dos complexos harmônicos (2º mov.)

Observei alguns processos de variação como: acréscimo de acidente, reversão, permutação, expansão, estreitamento, inversão e mudança de ritmo e tempo.

Figura 90: Processos de variação

Neste movimento, as mudanças de registro são preparadas com notas intermediárias, não há mudanças abruptas de registro, deixando a melodia menos agitada do que a melodia do movimento anterior. Durante o movimento, a articulação previamente estabelecida e a falta de acentos, sugerem o *legato*. Uma característica remanescente do primeiro movimento, é a utilização do intervalo de sétima maior, porém de maneira menos proeminente.



Figura 91: Notas intermediárias que fazem a conexão entre os registros

A realização dos *crescendos* é idiomática ao violino, devido à sua ação sonora (fricção). Devido à indicação de dinâmica (piano) seguida de *crescendo*, optei em posicionar o arco em cima do espelho, e a cada nota aproximá-lo do cavalete para, então, culminar no *forte*.

As notas agudas, realizadas com harmônicos naturais, são preparadas durante a pausa. Abaixo, podemos observar a tessitura do instrumento durante o segundo movimento.

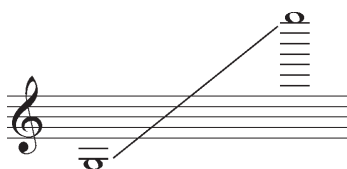


Figura 92: Tessitura do violino no 2º mov.

O material rítmico utilizado durante o movimento é composto, em sua maioria, por semínimas, colcheias e semicolcheias, que interagem de maneira a conferir unidade rítmica ao movimento. Apesar da unidade rítmica, há ampla variação de acentuação métrica, se modificando a cada compasso, com exceção de quatro compassos: um na seção A, dois na seção B e um na *coda*.

A seção A divide-se em duas frases. Ao fim da primeira, optei por realizar um pequeno alargamento no tempo para evidenciar o fim da frase. Na segunda frase sua finalização já é enfatizada pelo compositor através de um *ritardando*, assim como na seção B. No fim da *coda*, Guerra-Peixe assinala uma *fermata*, enfatizando o final do movimento. Porém, nesta abordagem interpretativa, optei por realizar um pequeno alargamento antes da *fermata*, evidenciando o fim da frase.

Quanto ao timbre, pude observar a utilização de três matizes relacionadas à produção sonora: o toque “com arco” (realização padrão), o *pizzicato* e, por fim, os harmônicos artificiais em uma ou duas cordas. O *pizzicato* arpejado, foi realizado de maneira similar ao movimento anterior.

A seção A caracteriza-se pela textura monódica e possui uma grande variação de dinâmica,

onde o compositor sugere, a cada tempo uma intensidade diferente. A primeira e segunda frases estão dispostas em conjuntos de três ou quatro sons, que se movimentam no mesmo sentido.



Figura 93: Conjuntos de três ou quatro sons se movimentando no mesmo sentido (seção A)

A seção B caracteriza-se por uma única frase de textura, majoritariamente, contrapontística entre vozes opostas. Nesta seção a dinâmica é mais estável comparada à seção A, como podemos comparar na figura abaixo:

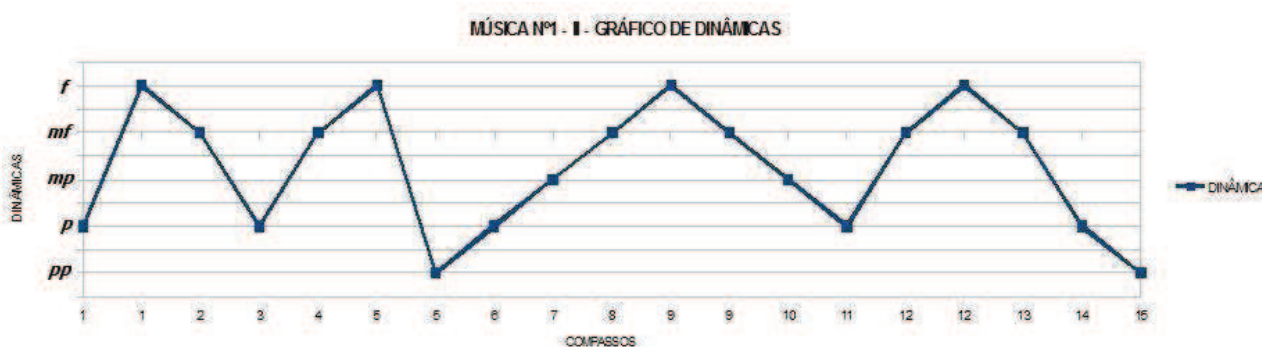


Figura 94: Gráfico de dinâmicas (2º mov.)

O desenvolvimento melódico é tratado com a alternância de movimentos ascendentes e descendentes.

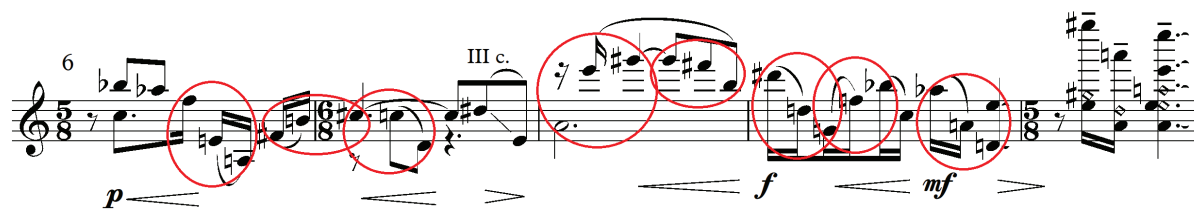
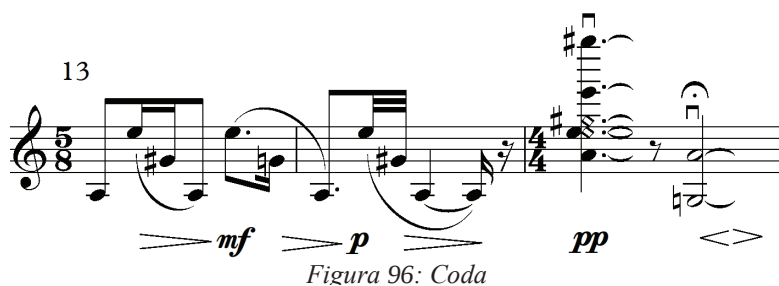


Figura 95: Conjunto de três sons que se movimentam no mesmo sentido (seção B)

Na seção A', a dinâmica cresce gradativamente, direcionando para a *coda*. A dinâmica decresce aos poucos, sendo executada, nesta abordagem, como um *fade out*.

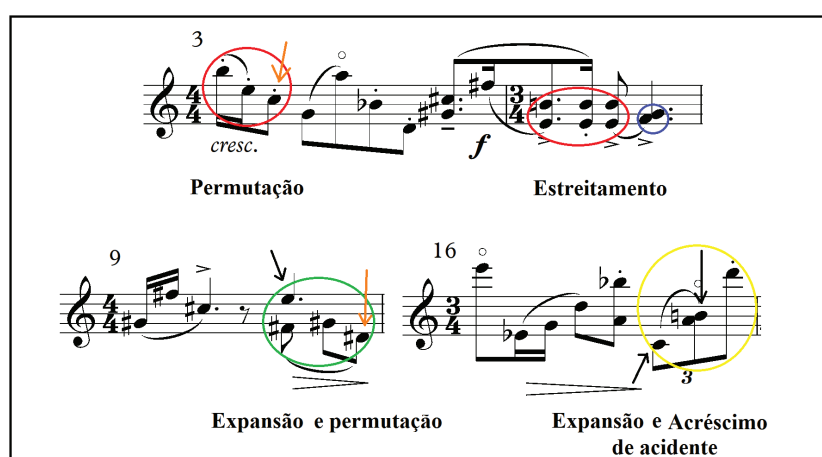


Neste movimento não encontrei indícios de utilização de elementos nacionais além da mudança de acentuação métrica, levando a uma expressiva flutuação métrica. Embora o movimento apresente caráter introspectivo, caracterizado pelo andamento lento, pela pouca densidade sonora e pela articulação ligada, a dinâmica foi um elemento que sofreu grande variação, conferindo contraste e variedade na construção do discurso.

4.2.4.3 Allegro

O terceiro movimento da obra é composto por vinte e seis compassos divididos em três seções: A (compasso 1-9), B (compasso 10-20) e A' (anacruse do compasso 21-26). Possui textura, predominantemente, polifônica e abrange larga tessitura, indo do *sol*² ao *fá*⁵. Neste movimento, Guerra-Peixe utilizou a série harmonizadora encontrada no segundo pentagrama da figura 74, onde os complexos harmônicos encontram-se transpostos quarta justa abaixo/quinta justa acima.

Assim como nos outros movimentos, este também sofreu processos de variação como permutação, estreitamento, expansão e acréscimo de acidentes, como podemos observar na figura 97:



O caráter deste movimento é semelhante ao primeiro, com energia e articulação curta, representada por acentos, *ricochets saltatos*, *staccatos* e *spiccatos*.

A seção A é iniciada com uma estrutura rítmica marcante e enérgica que vai permear todo o movimento. As dinâmicas apresentadas quando esta estrutura é exposta são sempre de *forte* ou *mezzo-forte*.



Figura 98: Célula rítmica caracterizadora do 3º mov.

Esta célula apresenta síncope e contratempo, característica recorrente na música brasileira. Além disso se assemelha ao ritmo brasileiro denominado *Marcha-Rancho*⁴⁹, corroborando com a afirmação da utilização de elementos nacionais, mesmo que de maneira intuitiva.

Música nº1 - 3º mov.	Marcha-rancho

Figura 99: Comparação entre as células rítmicas

Assim como nos exemplos anteriores, a realização de quintas justas, requer uma observação cuidadosa. Para a realização da quinta justa, apresentada no primeiro compasso, optei por pressionar, simultaneamente, as notas *si3* e *mi3*, objetivando a ininterrupção sonora.

A primeira seção divide-se em três frases, ao fim da primeira (compasso 4), optei por fazer um pequeno câmbio métrico, assim como um *crescendo* no último tempo, com o objetivo de destacar o contraste dinâmico e de caráter. Ao final das frases seguintes, o próprio compositor assinala *decrescendo* como uma forma de indicar o final de frase, salientando a finalização. A seção

49 “A *marcha-rancho* é um ritmo dos antigos carnavais do Recife e nada mais é do que uma repetição das células rítmicas do *frevo* num andamento bem mais lento. Enquanto o *frevo* se apresenta como um ritmo veloz e vibrante, a *marcha-rancho* se mostra como um ritmo muito mais calmo e cadenciado” (PEREIRA, 2007, p. 79).

A apresenta poucas mudanças de acentuação métrica, comparada às seções B e A'.

A seção B expõe, inicialmente, uma estrutura rítmica que difere da que foi exposta em A, inserindo, também, sucessivas arcadas para cima e *glissandos*.

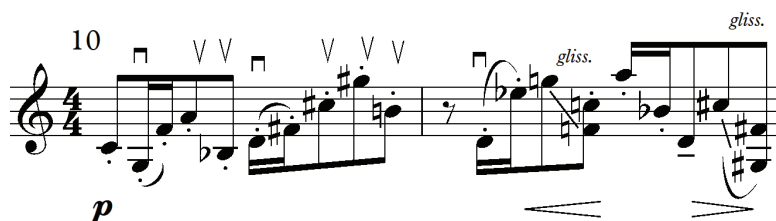


Figura 100: Seção B

O material é decorrente da seção A, utilizado em compassos que alternam entre o quaternário e o ternário, como podemos comparar na figura abaixo:

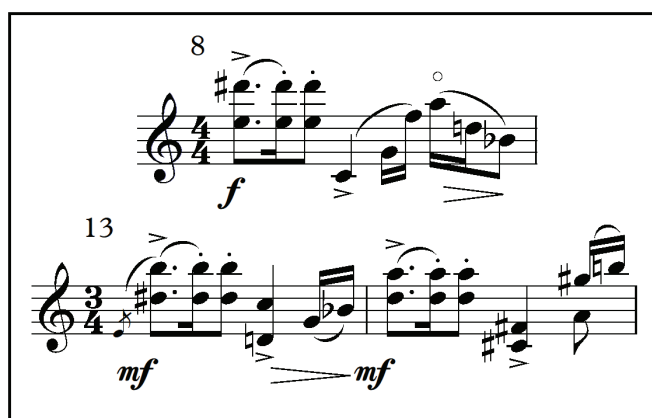


Figura 101: Comparação de trechos da Seção A e B, respectivamente

O compasso 1 apresenta uma anacruse em semicolcheia. Já o compasso 13 apresenta uma ornamentação (*acciaccatura*), caracterizada pela rápida execução.

Durante o estudo deste movimento percebi que os acordes do compasso 19 possuem dinâmica *crescendo* para o *fortíssimo*, como podemos ver abaixo:



Figura 102: Acordes do compasso 19

Dessa forma, a tendência é que não haja arco suficiente para suprir a necessidade. Porém, através dos estudos realizados, observei que a realização do terceiro acorde (segundo tempo do compasso) através de golpe de arco curto e intenso, proporcionou crina suficiente para a realização das notas com maior duração.

A dinâmica mais utilizada em B é *piano* e *mezzo-forte*, apresentando *forte* e *fortíssimo* apenas no fim da seção, onde retoma elementos da estrutura inicial.



Figura 103: Gráfico de dinâmicas (3º mov.)

A seção A' reexpõe, na anacruse do compasso 21, o primeiro compasso de A. O compasso seguinte, juntamente, com o primeiro tempo do compasso 23, sofrem um processo de reversão e inversão.

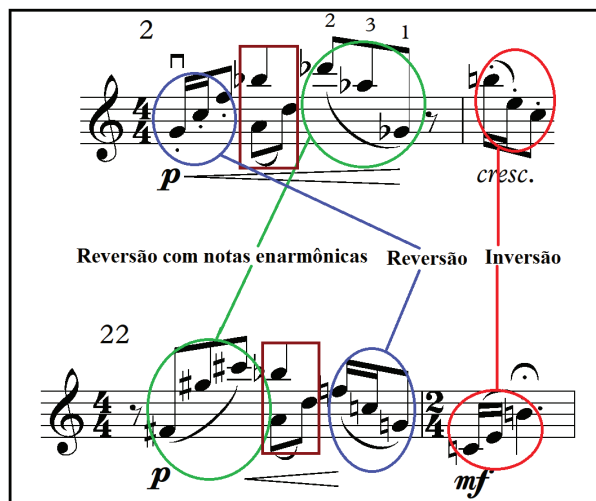


Figura 104: Processos de reversão e inversão. O complexo harmônico destacado com a cor vinho e em forma de quadrado se manteve igual ao início

No compasso 24, o compositor utiliza um complexo harmônico que não corresponde a nenhum complexo exposto na série inicial do terceiro movimento, porém corresponde a uma transposição (quarta acima) do complexo anterior em ordem reversa.

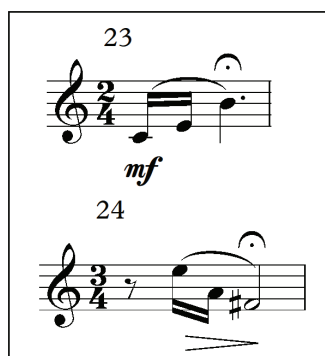


Figura 105: Transposição do complexo harmônico em ordem reversa

Guerra-Peixe finaliza o movimento com a mesma estrutura rítmica do início, utilizando o terceiro complexo harmônico da série em um processo de permutação, onde o *sib* foi trocado pelo *dó#*.

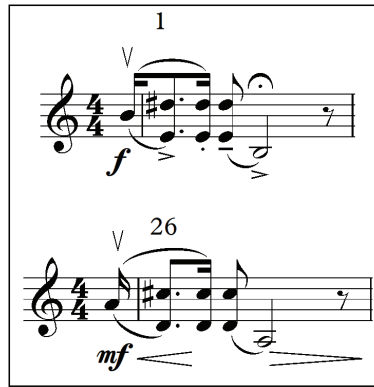


Figura 106: Permutação

Neste movimento Guerra-Peixe retoma o uso do intervalo de sétima maior, utilizado no primeiro movimento, assim como seu caráter, através da utilização de arcadas *leggieras* contrapostas ao *legato*. As opções interpretativas buscaram atender às necessidades de ordem técnica, influenciando, diretamente, na sonoridade intensa e inquieta exposta ao longo da obra.

4.2.5 Música nº 2

Música nº 2 é datada, segundo catálogo de obras de Guerra-Peixe, do dia trinta e um de dezembro de 1947, tendo o mesmo objetivo estético que *Música nº 1*. A obra está disposta em três movimentos: *Andantino*, *Larghetto* e *Allegro moderato*. A série utilizada em *Música nº 2* é denominada de série harmonizadora, possuindo quatro complexos harmônicos elencados pelo compositor. As séries abaixo estão dispostas no *Documento IV*:

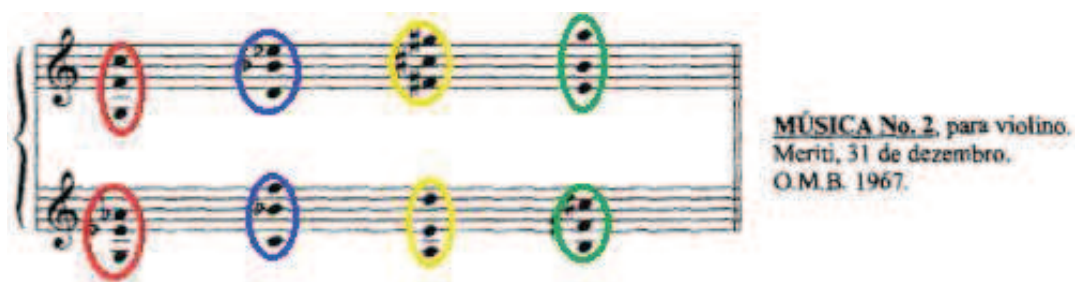


Figura 107: Série extraída do Documento IV, presente na Dissertação de Mestrado de Cecília Nazaré de Lima (2002, p. 237)

O primeiro pentagrama corresponde aos complexos harmônicos formadores do segundo e terceiro movimentos, já o pentagrama inferior corresponde ao primeiro movimento.

4.2.5.1 Andantino

O primeiro movimento possui vinte compassos e se divide em duas estruturas rítmicas contrastantes que vão se intercalando ao longo do movimento. O motivo A tem caráter lírico com ritmo formado, em sua maioria, por colcheias. Sua articulação está disposta em *legato* apresentando pouca densidade textural. Este motivo caracteriza-se pela sua homogeneidade sonora, onde o discurso trama uma textura contrapontística.



Figura 108: Motivo A

Este primeiro motivo será o ponto de partida para o desenvolvimento de toda a obra. O segundo motivo é caracterizado pela utilização consecutiva de saltos abruptos. Com expressão incisiva, sua articulação é clara, sendo observado a utilização frequente de acentos, *spiccato* e *ricochet saltato*.



Figura 109: Motivo B

Durante a pesquisa, observei que a segunda metade do motivo B, por alternar, rapidamente, dois tipos de golpe de arco, está propenso a aceleração indesejada. Para a solução desta demanda, optei por executar o *ricochet saltato* na metade inferior do arco, saltando posteriormente, para que o movimento seja mais controlado.

No exemplo abaixo os complexos harmônicos da série harmonizadora inicial estão dispostos em ordem reversa. A ordem na qual estão dispostos pouco se altera ao longo do movimento. Observei, ainda, a utilização de alguns processos de variação como permutação, expansão, acréscimo de acidente, inversão e estreitamento.

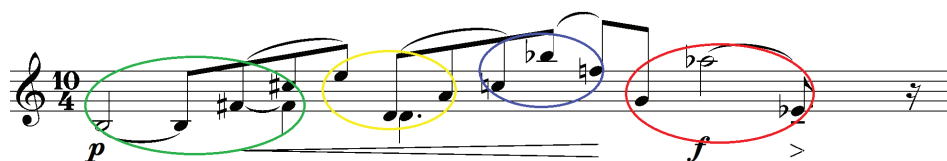


Figura 110: Disposição dos complexos harmônicos no 1º mov.



Figura 111: Processos de variação no 1º mov.

No compasso 15 há uma sucessão de fusas, onde o arco caminha por todas cordas do instrumento, além disso, executa quintas consecutivas. Foi observado, durante a pesquisa, que o segundo dedo, se posicionado com uma “barra”, promove fluidez melódica corroborada pelo pouco peso aplicado ao arco.



Figura 112: Proposta técnico-interpretativa

A textura trabalhada neste movimento é contrapontística, onde as vozes realizam, predominantemente, movimentos contrários e oblíquos, enriquecendo o contraponto.



Figura 113: Mov. oblquo e mov. contrário, respectivamente

Guerra-Peixe explora, ainda, a diferença entre os registros sonoros com o uso de intervallos disjuntos compostos e, por vezes, abruptos.

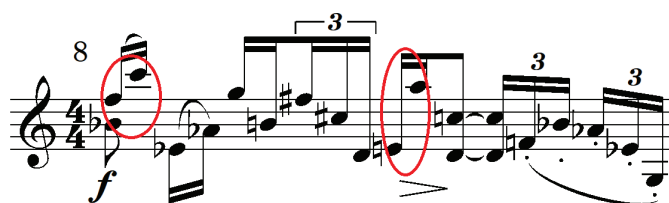


Figura 114: Mudanças de registro

A tessitura do violino neste movimento é a menos ampla dos três que compõem a obra (figura 115). A dinâmica é oscilante durante todo o movimento, mantendo-se em dinâmicas menos contrastantes do compasso 10 ao 13, mas logo volta a oscilar, como podemos observar na figura 116.



Figura 115: Tessitura do violino no 1º mov.



Figura 116: Gráfico de dinâmica (1ºmov.)

Pude observar a variação com a qual Guerra-Peixe manipula a acentuação métrica, tendo uma

grande amplitude, gerada através das variadas fórmulas de compasso. Estas variam desde dez por quatro (10/4) a dois por quatro (2/4). Além disso, a utilização de síncope e contratempos confirma a utilização de elementos nacionais. No compasso 8 se faz presente um movimento rítmico-melódico usual no gênero instrumental *Choro*, como podemos comparar abaixo:



Figura 117: Síncope e contratempo, respectivamente

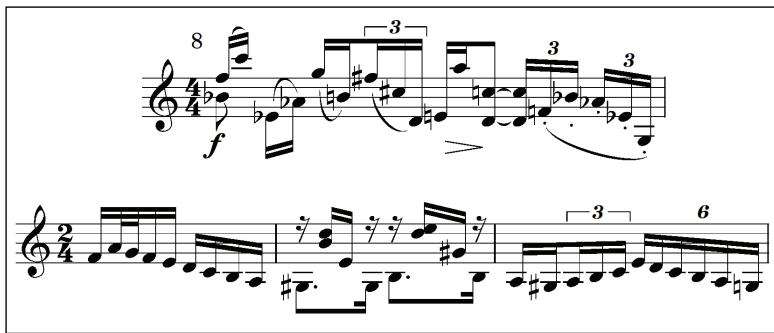


Figura 118: Comparação entre o 1º mov. de Música nº 2 e estrutura rítmica do Choro (disponível no livro "Ritmos Brasileiros" de Marco Pereira), respectivamente

No último compasso optei por executar o *crescendo* apenas no *láb*, acrescentando o *sol* ao iniciar o *decrecendo*, para que a sonoridade não seja agressiva. Optando ainda por realizar alguns câmbios agógicos nas transições entre as macro-estruturas.



Figura 119: Dinâmica do último compasso

De modo geral, este movimento se constitui de duas ideias rítmico-melódicas contrastantes representadas por atitudes sonoras distintas, que irão conferir identidade ao movimento. Busquei através dos dedilhados, arcadas e timbres satisfazer o conjunto identitário do movimento.

4.2.5.2 *Larghetto*

O segundo movimento possui andamento mais lento que o anterior, apresentando um caráter calmo e tranquilo. Sua textura é, predominantemente polifônica, onde duas ou mais vozes se movimentam, independentemente. É composto por vinte e três compassos, dividindo-se em três seções: A (compasso 1-10), B (compasso 11-15) e A' + *coda* (compasso 16-23). Mais uma vez, Guerra-Peixe utiliza o desenvolvimento motivico na construção do movimento:

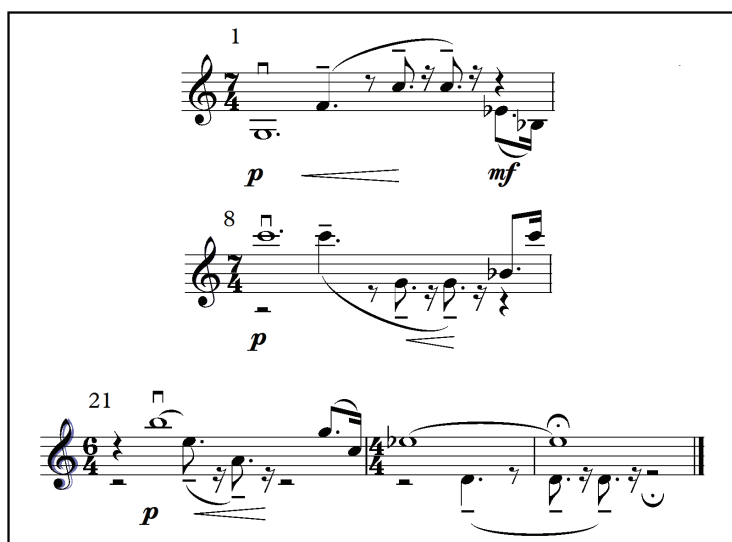


Figura 120: *Célula rítmica recorrente*

O tema é identificado pela movimentação de vozes sobre uma nota pedal. A manutenção sonora agregada à polifonia requer um cuidado especial. O controle do arco nesses trechos deve ser observado para alcançar a continuidade sonora.

O motivo é caracterizado pela utilização de intervalos compostos de nona e décima primeira, que ampliam a tessitura trabalhada. Esta tessitura se amplia devido ao uso de harmônicos naturais e artificiais que influem, ainda, no timbre. Além dos harmônicos duplos, outros elementos são utilizados para manipular o timbre, são eles: variação de dinâmica e *pizzicato* com a mão esquerda.

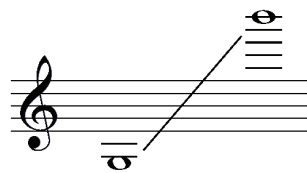


Figura 121: Tessitura do violino (2º mov.)

Harmônicos duplos Pizzicato com a mão esquerda

Figura 122: Meios de manipulação timbrística

A organização métrica é, amplamente, variada entre compassos simples (2/4, 3/4, 4/4), compostos (6/4) e mistos (7/4), o que torna o ritmo livre/prosódico. Não foi observado a utilização de síncopes características da música brasileira, apenas o uso de contratempos. A articulação proposta é o *legato*, com raro uso de acento.

Neste movimento, Guerra-Peixe aplica os complexos harmônicos expostos no pentagrama superior da figura 107, utilizando, inicialmente, a ordem dada. Porém, ao longo do movimento a ordem dos complexos vai se alterando, ocorrendo poucas vezes a ordem inicial. Pude observar a utilização de processos de variação como: permutação, expansão, estreitamento e acréscimo de acidente.

Estreitamento

Expansão

Acréscimo de acidente

f

p

Permutação

Expansão

Figura 123: Processos de variação

Nestes acordes, expostos na seção A (compasso 1-10), as mudanças de arco devem ser lentas para que os acordes se conectem uns aos outros, se tornando mais compreensíveis. No compasso 11, o ritmo empregado se assemelha ao ritmo utilizado no gênero musical *Tango Brasileiro*⁵⁰. Abaixo podemos comparar os dois ritmos.

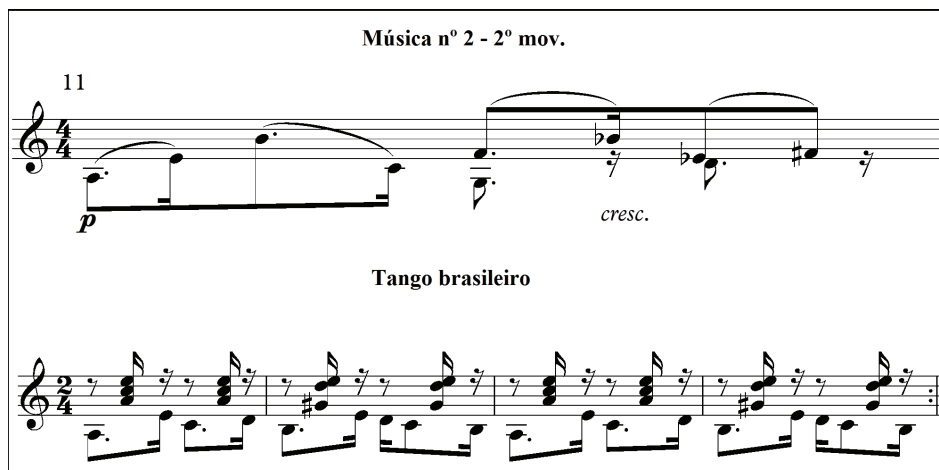


Figura 124: Comparação entre os ritmos

As dinâmicas expressas neste movimento estão dispostas na figura abaixo:

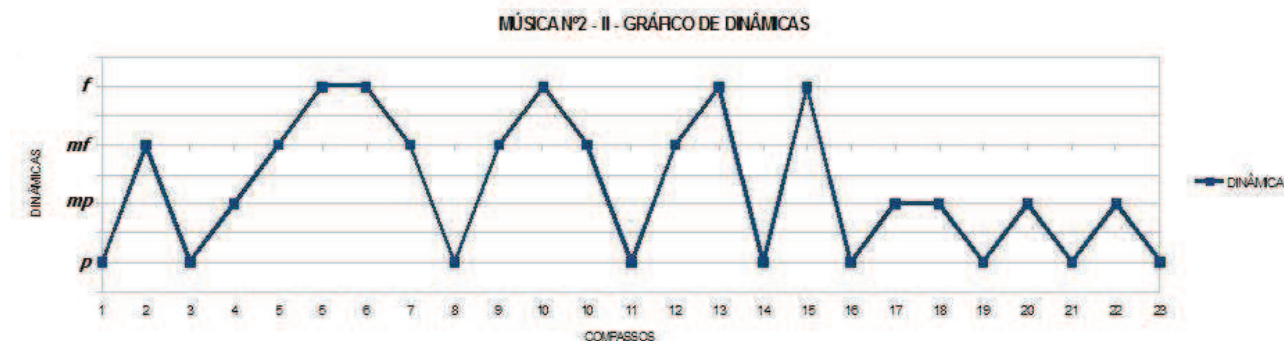


Figura 125: Gráfico de dinâmicas (2º mov.)

Neste movimento, percebido como calmo e tranquilo, as opções interpretativas confluíram de modo a buscar arcadas e dedilhados que propiciassem união, interligação entre as estruturas, transformando as partes em um todo homogêneo. Dessa forma, a utilização do espelho do instrumento como variação timbrística, juntamente, com a alternância entre vibrato moderado e intenso, e dedilhados que contribuísssem para a construção interpretativa, influenciaram, positivamente, no processo interpretativo.

50 É um gênero musical derivado do *Maxixe*. Com sofisticação, adentrou os salões da nobreza brasileira se tornando um gênero de grande importância na história da música brasileira. Ernesto Nazareth foi o grande expoente na divulgação deste gênero (PEREIRA, 2007, p. 19).

4.2.5.3 *Allegro moderato*

O terceiro movimento possui trinta compassos com uma textura, predominantemente, monódica, contrastando com os dois movimentos anteriores em aspectos como: andamento, caráter e articulação. O andamento é, praticamente, o dobro dos movimentos anteriores, contribuindo na construção de um caráter dinâmico, que também é favorecido pela articulação, que contrasta leveza e aspereza. O movimento está dividido em três seções: A (compasso 1-14), B (compasso 15-20) e A' + *coda* (21-30). Há duas células rítmicas contrastantes que permeiam o movimento, a primeira delas, denominei de **a** (consiste em notas que se movimentam por intervalos disjuntos em ritmo de semínima e articuladas de forma “decidida” por meio de acentos). A célula rítmica, denominei de **b** (formada por ritmos de curta duração e articulados através de *staccato*, *legato* e *ricochet saltato*).

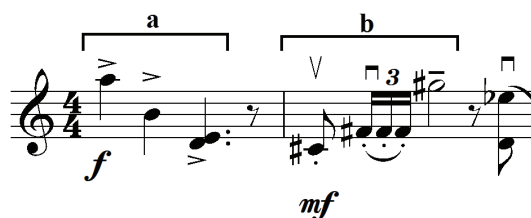


Figura 126: Células rítmicas contrastantes (3º mov.)

O movimento se constrói baseado nestas duas células rítmicas. Na maior parte das vezes a tercina presente na estrutura **b** vem acompanhada de ligadura, sugerindo a utilização do golpe de arco denominado *ricochet saltato*. Foi percebido, durante o estudo da obra, que a execução deste golpe de arco mais próximo à corda se mostra mais eficaz, em virtude da ênfase na nota seguinte.

Neste movimento, assim como nos outros, é recorrente a utilização de intervalos compostos que ampliam os registros sonoros. A utilização de harmônicos naturais também contribuem neste processo de ampliação. Em alguns compassos é possível verificar uma sucessão de contornos melódicos descendentes (com intervalos compostos), onde se nota, por vezes, a existência de uma nota pedal.

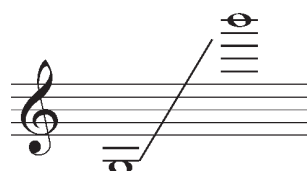


Figura 127: Tessitura do violino (3º mov.)

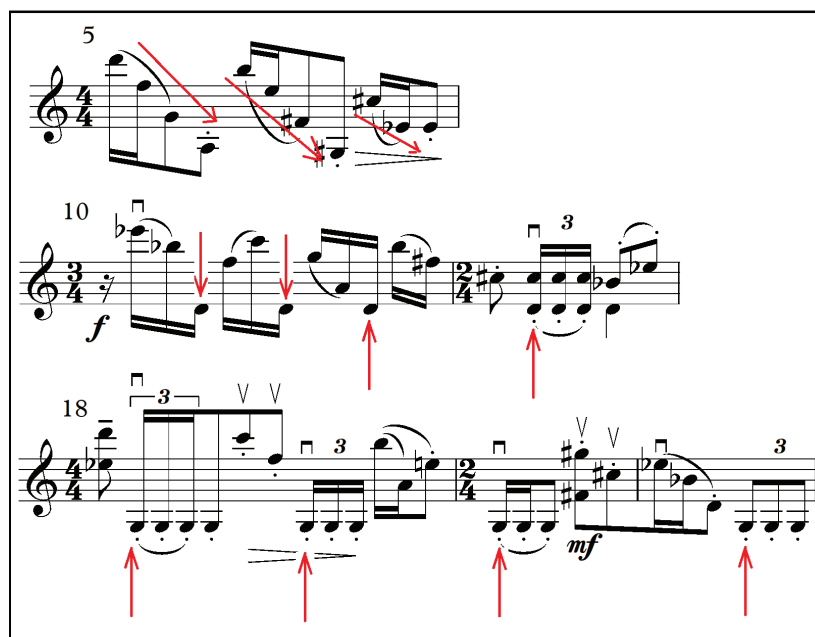


Figura 128: Melodias descendentes e notas pedais

No compasso 10, a escrita utilizada por Guerra-Peixe (em grupos de três semicolcheias) propicia a acentuação do pedal, reforçada ainda pela utilização de ligadura nas duas primeiras notas de cada grupo.

Neste movimento os complexos harmônicos utilizados são os que estão localizados no pentagrama superior da *série harmonizadora* apresentada, inicialmente. Os complexos encontram-se dispostos de trás para frente, seguindo esta ordem na maioria das vezes com poucas exceções. Assim como nos movimentos anteriores, pude observar a utilização de alguns processos de variação como: permutação, estreitamento, inversão e expansão.



Figura 129: Ordem dos complexos harmônicos

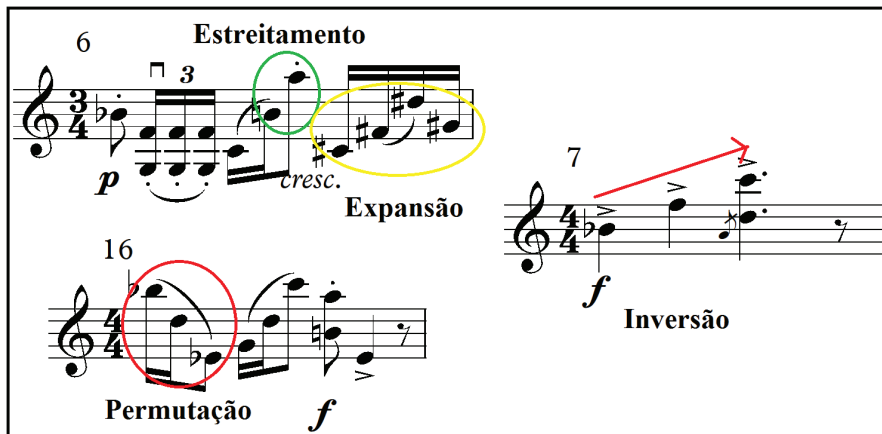


Figura 130: Processos de variação

A acentuação métrica se apresenta como um elemento de constante variação, porém se comparada aos outros movimentos da obra, apresenta menor variação. O timbre é modificado através do uso de *pizzicato arpejado*, *pizzicato* com a mão esquerda e harmônicos naturais, diversificando os tipos de produção sonora.

Foi verificado no compasso 19 um equívoco relacionado ao número de tempos dentro do compasso. Após a análise do trecho, optei em fazê-lo como descrito na figura 132:



Figura 131: Partitura com equívocos relacionados à quantidade de tempos



Figura 132: Opção interpretativa

A agógica indicada pelo compositor neste movimento se resume à utilização de uma *fermata* no fim do movimento, porém nesta bordagem, optei por realizar um câmbio métrico (alargamento) em trechos que precedem a inserção do motivo estruturante da obra, enfatizando assim, os momentos de transição.

Este movimento conclui a obra com um caráter vivo e dinâmico, conferindo variedade de articulação, conseqüentemente, de sonoridade. As questões mecânicas e gestuais buscaram a valorização dos elementos destacados nesta análise.

4.2.6 Sonata nº 1

Consta no Catálogo de Obras de Guerra-Peixe (*Petrobras*) que a *Sonata nº 1* foi registrada dia quatorze de setembro de 1951, fazendo parte da fase composicional *Nacional/Folclórica*, iniciada em 1949. Esta obra está dividida em três movimentos: *Allegro moderato*, *Andante con moto* e *Allegro vivace*. Não foram encontrados registros que esclarecessem quando se deu a estreia da obra.

Tanto no Catálogo de Obras da *Petrobras* quanto no Catálogo de Flávio Silva, o primeiro e o terceiro movimentos possuem subtítulos. Ao primeiro é atribuído o nome *Coco* e ao terceiro, *Cabocolinhos/Caboclinhos*. As duas denominações designam ritmos folclóricos brasileiros oriundos da mistura entre índios, africanos e portugueses. São ritmos ligados à região Nordeste do país. Nesta pesquisa, a *Sonata nº 1* é o ponto culminante na utilização de elementos estéticos brasileiros.

Esta obra é construída baseada nas escalas modais pertencentes ao folclore da região nordeste do Brasil. Para Paulo Tiné (2008), o “estilo modal” esteve, intrinsecamente, ligado ao que Otto Maria Carpeaux (1967) denominou de “segunda onda nacionalista” europeia. Suas composições buscavam originalidade nos “maneirismos modais” que sobreviveram nas comunidades circunvizinhas aos grandes centros europeus (TINÉ, 2008, p. 11).

Tiné aponta que o canto destemperado característico do nordeste brasileiro passou por um processo de adaptação dos *modos gregorianos*, destacando-se a priorização do modo *mixolídio*.

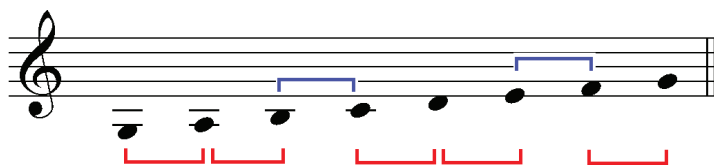


Figura 133: Modo mixolídio com disposição de tons (vermelho) e semitons (azul)

Aponta que uma das possíveis origens no modalismo nordestino se dá na expressiva dominação mouriscas sobre a região ibérica (Sul da Espanha e Portugal) no período medieval. Com o êxodo de clérigos responsáveis pela disseminação da cultura europeia em solo colonial, as influências

gregorianas são, também, aparentes no processo de apropriação e ressignificação da expressão sonora local. Paz (1994) especula sobre as origens do modalismo no Brasil com base em diversos autores. Aponta as influências europeia (ibérica, mouriscas e gregorianas), africana e indígena.

Com o nacionalismo e o impressionismo do início do século XX, diversos compositores passam a utilizar *modos* locais na concepção melódica e harmônica de suas obras. No primeiro movimento temos Villa-Lobos como um dos principais compositores brasileiros, cuja obra é permeada pela utilização de materiais modais em suas construções musicais. Já no segundo movimento temos Debussy e Stravinsky como nomes expressivos na construção harmônica e melódica impressionista com raízes modais.

4.2.6.1 *Allegro moderato*

O primeiro movimento traz o ritmo de uma manifestação folclórica brasileira denominada *Coco*. Este gênero é definido por Câmara Cascudo (2002) como uma dança popular nordestina cujo refrão “é lançado pelo 'tirador de coco' e respondido em coro” (CASCUDO, 2002, p. 147). Abaixo, podemos observar a transcrição do ritmo e do contorno melódico do *Coco de Toré*⁵¹:

The image displays a musical score for two sections of a piece. The first section, titled "Tirador do coco", is marked with a tempo of ♩=100 and a 2/4 time signature. It features three staves: Flauta (Flute) in treble clef, and a percussion section consisting of Tambor de freio (Brim Drum) and Chocalho (Shaker) in bass clef. The flute part consists of a simple melodic line. The percussion parts play a complex, syncopated rhythmic pattern. Four specific groups of notes in the Chocalho part are circled in red. The second section, titled "Coro", begins at measure 5. It features three staves: Fl. (Flute) in treble clef, Tb. fr. (Trombone) in bass clef, and Choc. (Shaker) in bass clef. The flute part plays a series of chords. The trombone part plays a rhythmic pattern similar to the first section. The shaker part continues the rhythmic pattern.

Figura 134: Transcrição do *Coco de Toré*

Este movimento possui textura, predominantemente, homofônica, utilizando ainda processos

51 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uins0ktKKqk>>. Acesso em 14 set. 2015

imitativos. Desenvolve-se através de dois temas rítmico-melódicos contrastantes que são, constantemente, transpostos (mantendo o mesmo contorno melódico) ao longo do movimento. O tema A é formado por contornos melódicos senoidais desenvolvidos através de arpejos, possuindo o mesmo contorno melódico exposto na transcrição acima. Tem um caráter dançante, ligado ao *Coco*. Este tema é introduzido pelo piano e, posteriormente, compartilhado pelo violino. Durante este tema o piano realiza um acompanhamento em contratempo.

Figura 135: Tema A nos dois instrumentos, juntamente, com célula rítmica constante

Optei em acentuar as semicolcheias presentes no tema devido à correspondência com o ritmo do *Coco*, onde o tempo fraco é acentuado.

No tema A é empregado um pedal no violino, sobre o qual se desenvolve uma melodia caracterizada pela utilização de intervalos de terça e graus conjuntos, articulados de dois a dois. Esta configuração é típica da utilização da rabeca⁵² na música nordestina brasileira. Pela similaridade entre os motivos adotados na obra de Guerra-Peixe e obras compostas para rabeca,

52 Segundo Priscila Farias (2013, p. 107-108), a rabeca é um instrumento com dimensões semelhantes à de uma viola (da família do violino) pequena. Seu acabamento é mais rústico, onde o cavalete, diferentemente do violino, é plano, fazendo com que as cordas fiquem na mesma altura. Tal característica física faz com que, geralmente, outra corda soe enquanto a melodia se desenvolve (uso do pedal com corsa solta). A rabeca não possui afinação absoluta, ficando a critério do rabequeiro.

optei por assemelhar o som do violino ao da rabeca. Tal iniciativa implica na utilização de articulações mais curtas, uma sonoridade menos projetada e a utilização de corda solta na nota pedal exposta no exemplo abaixo. A rabeca, em sua organologia, perpassa o meio popular cujas audições não requerem grande amplitude sonora.

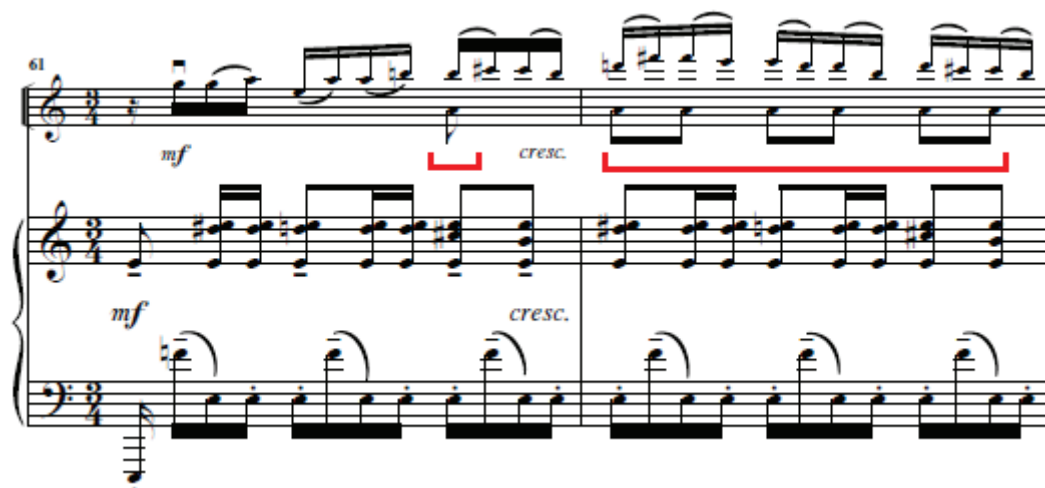


Figura 136: Utilização de uma nota pedal no violino

O tema B possui andamento mais lento que o anterior, tendo uma caráter mais lírico e ao mesmo tempo dançante. Para o alcance de tais objetivos, pré-definidos, optei pela articulação em *legato*, colocando pouco peso no arco, apenas o necessário para que ele caminhe com liberdade. O tema B se desenvolve, em sua maioria, em ritmo de colcheia. O acompanhamento realizado ao piano caracteriza-se pelo uso frequente de síncope em intervalo de décima, com um movimento, quase sempre, cromático nas colcheias.



Figura 137: Tema B com acompanhamento sincopado

Quando o tema B passa para o violino, o acompanhamento é modificado, sendo utilizado semicolcheias:

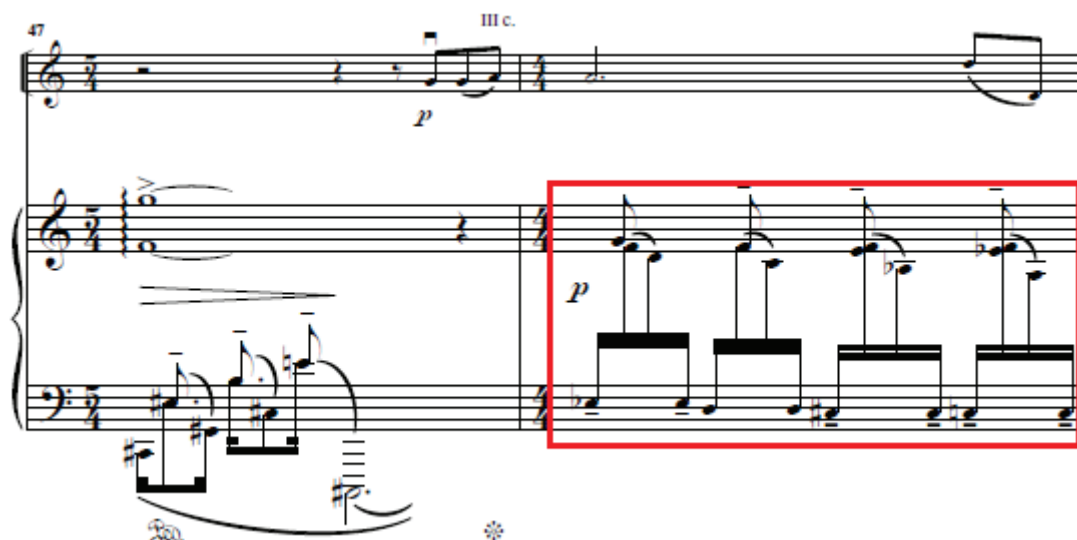


Figura 138: Início do tema B ao violino e acompanhamento em semicolcheias

Ao longo do movimento Guerra-Peixe utiliza-se de uma escrita que indica o uso de hemiólías (já esboçado na fase anterior; vide figura 128, compasso 10), com o objetivo de deslocar os acentos naturais dispostos.

No compasso 71, o caráter do tema A se modifica através da utilização de um modo menor, tendo uma dinâmica diferenciada das outras exposições deste tema. Iniciando em *pianíssimo*, com *crescendo* nos dois primeiros tempos do compasso e *decrescendo* nos dois últimos. Optei em posicionar o arco na ponta, utilizando, neste compasso, apenas um quarto do arco, intensificando a dinâmica, assim como, a amplitude da arcada, gradativamente, a cada compasso.

The image displays a musical score for three systems. The first system (measures 71-73) is marked 'a tempo' and 'pp'. The second system (measures 74-76) continues the 'a tempo' section. The third system (measures 77-79) is marked 'rit.' and 'cresc.'. Red circles highlight specific melodic phrases in the first two systems.

Figura 139: Opção interpretativa

Em uma das transformações do tema A Guerra-Peixe ampliou, proporcionalmente, o ritmo disposto inicialmente, como podemos ver abaixo:



Figura 140: Ampliação rítmica

No compasso 106, há uma reexposição, onde os instrumentos permutam as melodias.



Figura 141: Violino apresentando material exposto pelo piano no compasso quatro



Figura 142: Piano apresentando material exposto pelo violino no compasso dez

A reexposição literal se dá no compasso 116, onde os instrumentos repetem, exatamente, igual o material que fora executado, inicialmente.

Neste movimento, ao contrário do que acontece nas obras dodecafônicas, não há saltos abruptos, havendo uma maior naturalidade no fluir melódico. A tessitura dos instrumentos se mantém ampla, assim como a variação de acentuação métrica. Esta varia entre compassos binários simples e compostos, ternários simples e compassos mistos, proporcionando a ideia do ritmo livre.

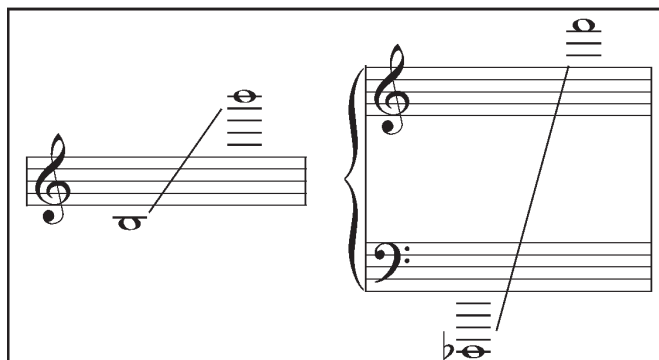
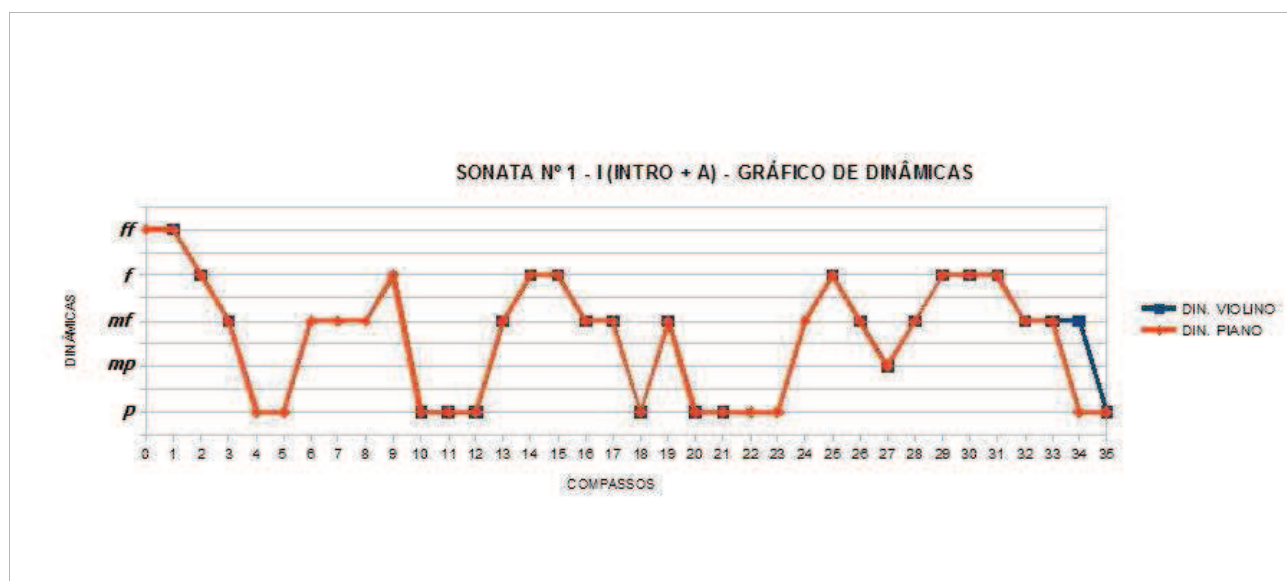
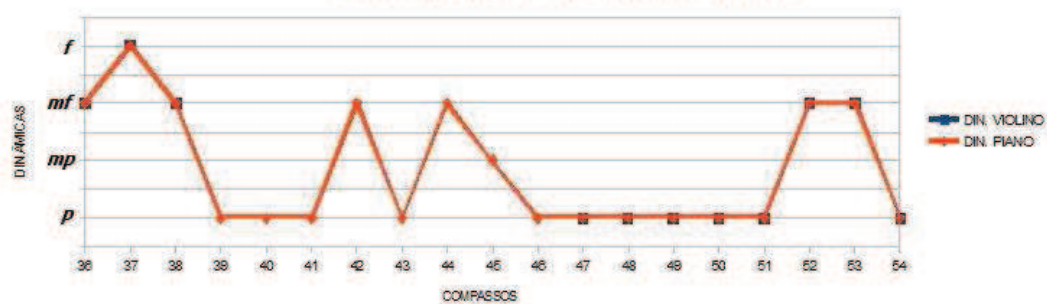


Figura 143: Tessitura dos instrumentos

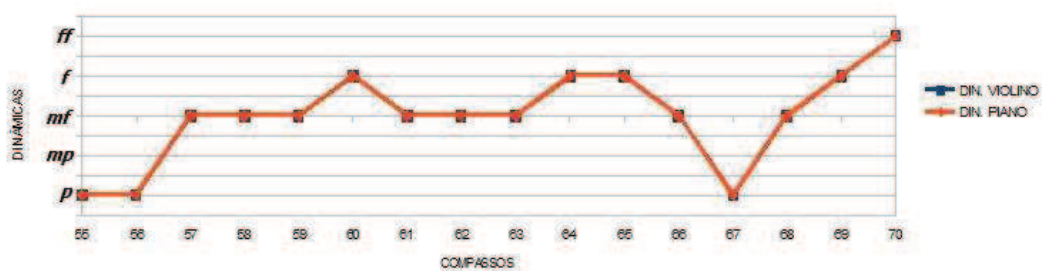
As dinâmicas tem amplo grau de variação. Na figura 144 observaremos todas as dinâmicas propostas pelo compositor. A articulação é trabalhada de maneiras distintas entre os instrumentos. Enquanto que no violino a articulação se dá, predominantemente, com *legato*, no piano há uma maior variedade (acentos, *staccato* e *legato*), proporcionando contrastes que, nesta abordagem interpretativa foram enfatizados.



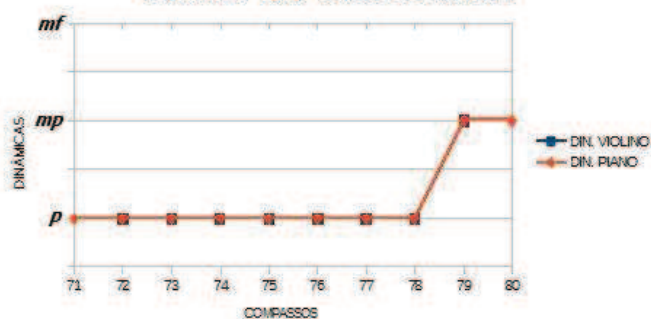
SONATA Nº 1 - I (PONTE + B) - GRÁFICO DE DINÁMICAS



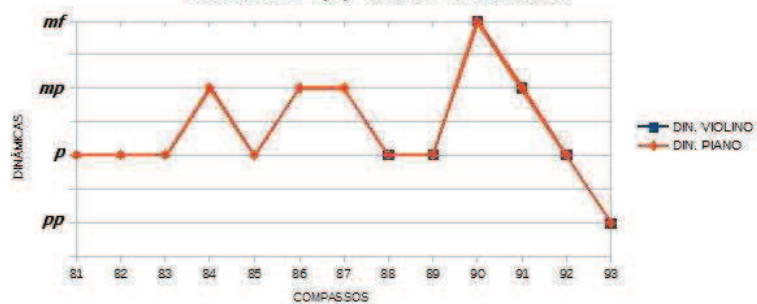
SONATA Nº 1 - I (PONTE + A) - GRÁFICO DE DINÁMICAS



SONATA Nº 1 - I (A') - GRÁFICO DE DINÁMICAS



SONATA Nº 1 - I (B') - GRÁFICO DE DINÁMICAS



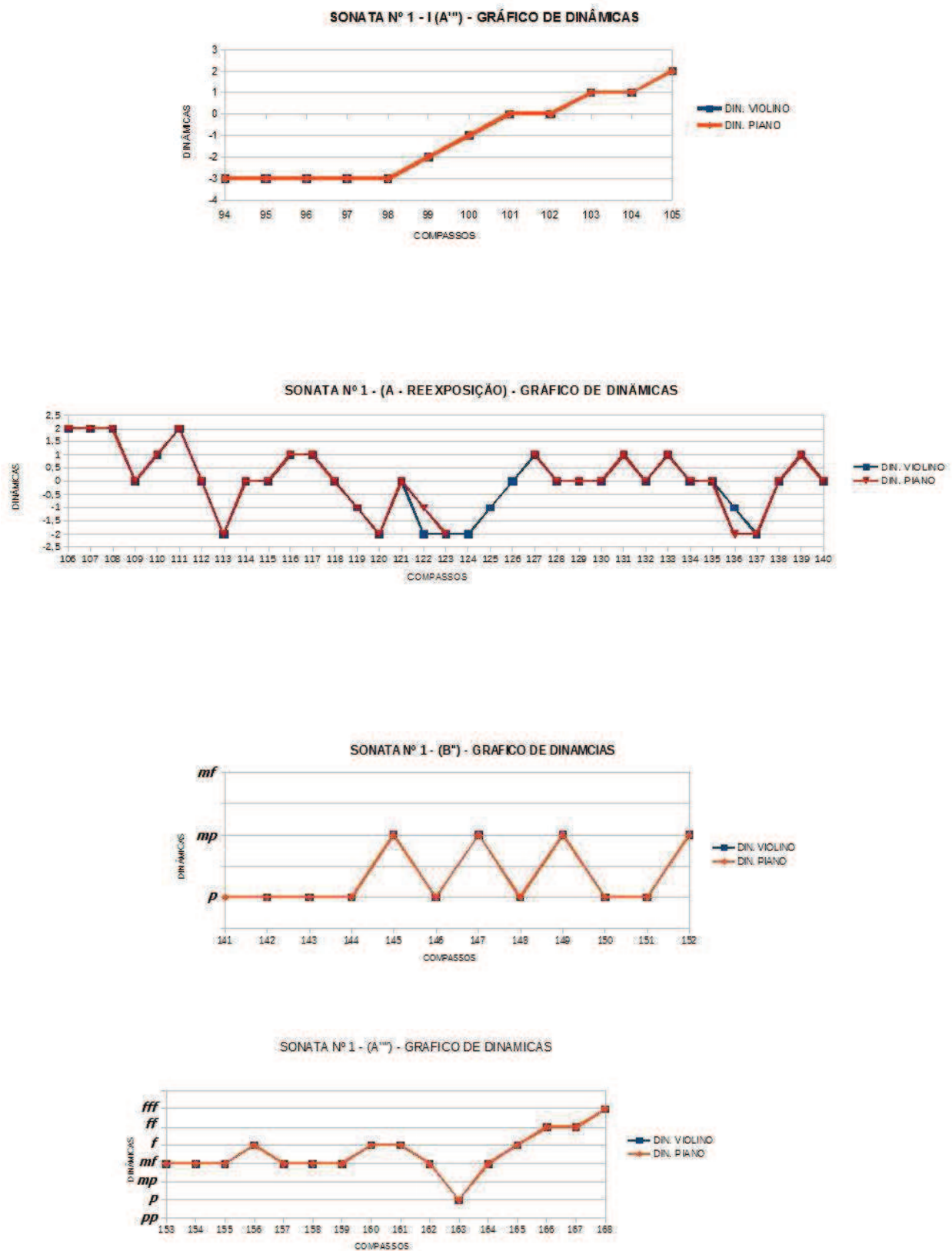


Figura 144: Gráficos de dinâmicas do 1º mov. da Sonata nº 1

Neste movimento Guerra-Peixe abordou a utilização do material folclórico sob outra perspectiva, cuja correspondência estética com as obras folclóricas tornam-se mais aparentes.

4.2.6.2 *Andante con moto*

O segundo movimento possui setenta e quatro compassos e está dividido em três seções: A (compasso 1-29), B (compasso 30-48) e A' + *coda* (compasso 49-74). Busquei, neste movimento, uma expressão melancólica. Tal opção fundamenta-se em fatores como: andamento lento, articulação, na maior parte em *legato*, melodias descendentes e estatiticidade, ou seja, pouca movimentação rítmica e harmônica. A textura na qual este movimento se insere é homofônica. A acentuação métrica é, largamente, variada, abrangendo compassos binários simples e compostos, ternários simples e compostos e mistos. Sugeri arcadas sutis e gestos suaves.

O tema A caracteriza-se pela utilização de síncope, tanto na melodia quanto no acompanhamento. O piano expõe, durante todo o movimento, um acompanhamento de mesmo material rítmico, onde as notas geram entre si intervalos de sétima e de segunda (acompanhamento dissonante), na maior parte desta seção. Tal disposição já fora esboçada no primeiro movimento.

The image displays two musical systems for comparison. The upper system, labeled with measure 28, shows a piano accompaniment in 4/4 and 3/4 time signatures. A red rectangular box highlights the piano part, which consists of a steady eighth-note pattern. The upper staff shows a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The lower system, labeled with measure 6, shows a piano accompaniment in 6/8 and 7/8 time signatures. A red rectangular box highlights the piano part, which consists of a steady eighth-note pattern. The upper staff shows a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The lower system also includes a bass line with a similar eighth-note pattern.

Figura 145: Comparação entre as estruturas rítmicas expostas no primeiro no 1º e 2º movimentos, respectivamente

Durante o estudo da obra, optei por utilizar um vibrato que pudesse gerar uma sonoridade condizente com o caráter do movimento. Deste modo, o vibrato moderado satisfaz a ideia proposta. Assim como o vibrato, a posição do arco no violino influenciou diretamente, na construção deste caráter, optando em utilizar a crina toda do arco, porém localizando-o mais próximo ao espelho do instrumento, pois nesta seção as dinâmicas são, predominantemente, pouco intensas.

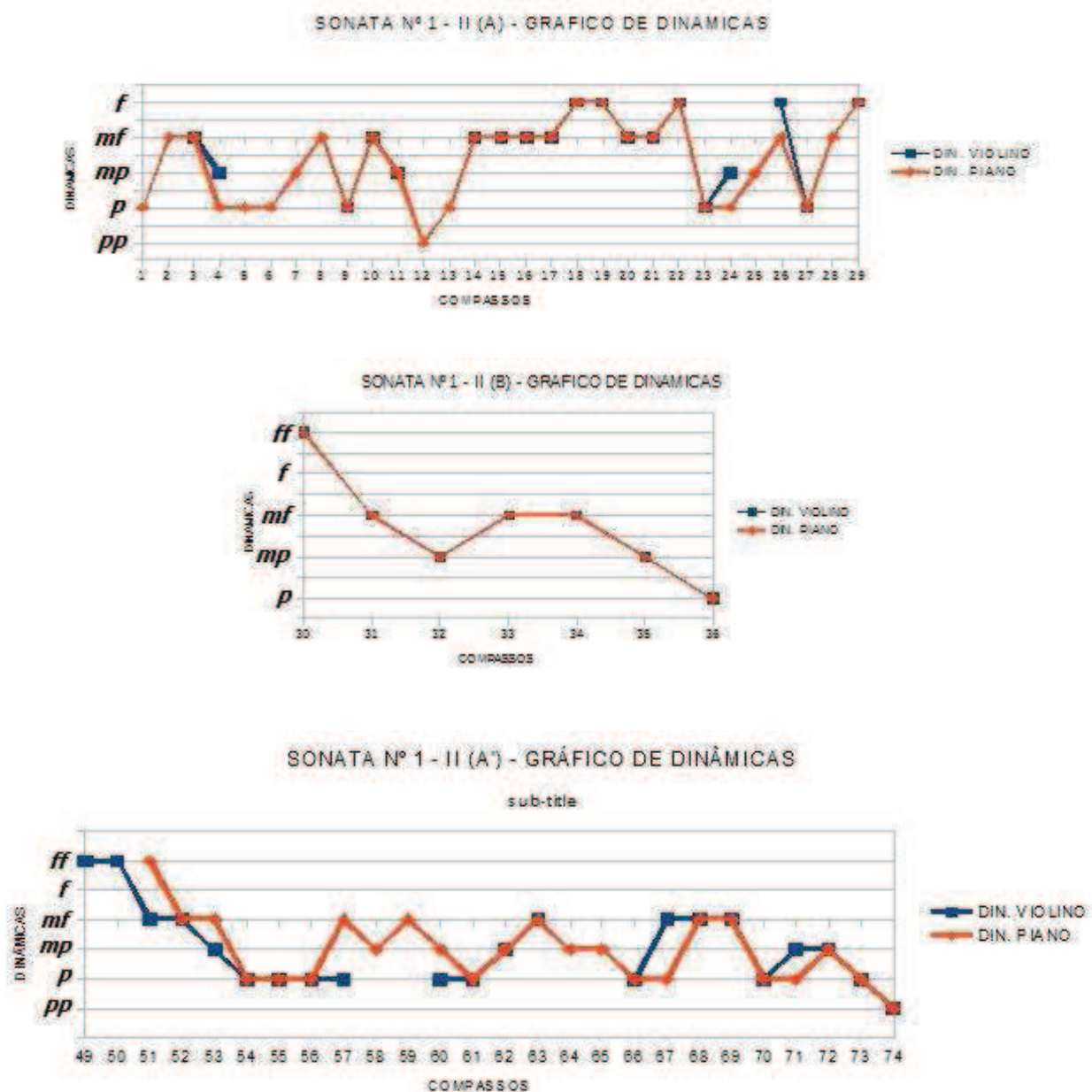


Figura 146: Gráfico de dinâmicas do 2º mov. da Sonata nº1

A seção B inicia-se com andamento mais rápido que a seção A, que perdura até o compasso 34. Quando o violino expõe o tema B (compasso 37) o andamento retorna ao inicial. A seção B é caracterizada pela utilização de um acompanhamento, onde há variação entre classes de notas. A articulação desse acompanhamento varia entre *legato* e *spiccato*. Quando o acompanhamento passa para o piano, o ritmo é, ligeiramente, modificado, sendo acrescentado, na mão esquerda, progressões ascendentes e descendentes em graus conjuntos, que alternam acordes maiores e menores com sétima, indicando ao intérprete tensão e relaxamento consecutivos.

The image displays a musical score for piano accompaniment. The top system (measures 37-38) is marked 'Meno' with a tempo of approximately 58 beats per minute. The violin melody is in the top staff, the right piano hand in the middle staff, and the left piano hand in the bottom staff. The left hand accompaniment is highlighted with a blue box. The second system (measures 39-40) continues the accompaniment. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. The left hand accompaniment features ascending and descending eighth-note patterns.

Figura 147: Acompanhamento realizado no tema B

Desta forma, optei por realizar pequenos *crescendos* e *decrescendos* (não sugeridos pelo compositor) a cada compasso, como exposto na figura abaixo:



Figura 148: Proposta interpretativa

Como exposto acima, a melodia, nesta seção, é construída através da sucessão de graus conjuntos, intervalos de terça (já utilizado no primeiro movimento) e eventuais intervalos de quarta ou quinta, sendo utilizado o golpe de arco *detaché*. Nesta seção também foram utilizadas síncopes, porém com menor frequência.

Figura 149: Comparação da movimentação intervalar entre 1º e 2º movimentos

As mudanças métricas relacionadas a agógica notadas pelo compositor se inserem em momentos de transição entre seções ou de uma voz para outra, fazendo com que tais mudanças sejam enfatizadas por meio de *ritardandos*.

É um movimento onde os instrumentos alcançam grande registro, como podemos observar na figura abaixo:

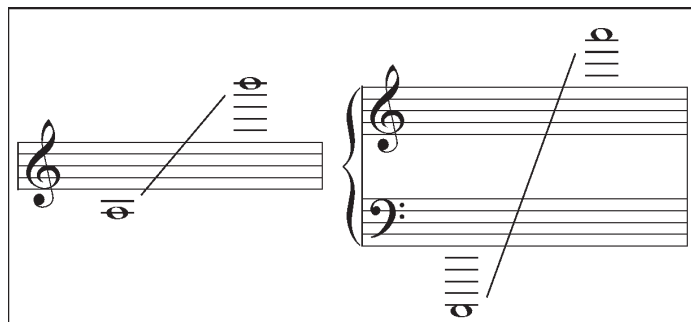


Figura 150: Tessitura do violino e do piano, respectivamente

Durante a pesquisa não tive acesso aos originais desta obra, tendo em mãos apenas uma edição fornecida *online* pelo Programa Sesc Partituras. Ao analisar o registro de áudio desta obra realizado por Eliane Tokeshi e Guida Borghoff, observei a ausência de alguns compassos na minha partitura (compasso 53-74). Esses compassos apresentam uma variação do tema A, com algumas repetições literais. Nesta abordagem interpretativa optei em realizar a performance de acordo com a versão apresentada.

4.2.6.3 *Allegro vivace*

No terceiro movimento, as correlações com a manifestação folclórica brasileira denominada *Caboclinho* são mais aparentes. Em sua concepção original esta dança “simula lutas guerreiras, trabalhos agrícolas ou rituais de caça, como se relembresse a vida dos índios” (CORTÊS, 2000)⁵³. Segundo Roberto Stepheson (p.5) a instrumentação utilizada no *Caboclinho* é tambor, chocalho (maracas) e preaca⁵⁴. Esta manifestação tem ritmo marcado e andamento vivo. Abaixo poderemos observar a transcrição de um trecho da música *Toque dos Caboclinhos*, executada pelo quinteto

53 Disponível em: <<http://www.sarandeiros.com.br/?p=1503>>. Acesso em: 6 set. 2015.

54 “Instrumento de percussão cujo som é obtido pela fricção da flecha através de um orifício localizado no arco. Apresenta estrutura semelhante à do arco para lançamento de flechas, daí ser conhecido também por esse nome. É utilizado para marcação da pulsação rítmica no folguedo caboclinho” (Tesauro de Folclore e Cultura Popular Brasileira). Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001080.htm#>>. Acesso em: 6 set. 2015.



Figura 151: Transcrição de trecho da música *Toque de Caboclinho*

Neste movimento, o ritmo é o elemento unificador, conferindo identidade e definindo o caráter. O terceiro movimento é introduzido pelo violino com o ritmo designado para o tambor, na transcrição acima, e, em seguida, tocado pelo piano, enquanto o violino executa grupos de semicolcheias (ritmo do chocalho). Em minha proposta interpretativa optei por executar o ritmo do primeiro compasso (vide figura 152) e similares, tocando apenas uma vez a nota *ré*, pois durante o estudo da obra observei que a execução do acorde três ou mais vezes seguidas além de deixar o som “agressivo” e descontrolado, provoca tensão no braço direito, prejudicando o gesto musical.

55 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IEldCRme_c8>. Acesso em: 23 out. 2015.



Figura 152: Ritmos originários da Caboclinho no 3º mov.

O ritmo circulado de vermelho, como podemos observar na figura acima, é incisivo, destacado por meio de acentos. Já o ritmo circulado de azul, é *legato* e com acentuações em tempo fraco. Esses dois ritmos vão permear todo o movimento de maneiras variadas. Neste movimento também foi possível observar, em grande escala, a utilização de um pedal de corda solta representando as características organológicas da rabeca.

The image displays two systems of musical notation for a piano and violin. The first system, starting at measure 126, shows a violin part with a continuous eighth-note pattern and a piano part with a descending eighth-note pattern. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, and *cresc.*. The second system, starting at measure 129, continues the patterns with a *rit.* marking. The piano part features a large slur over measures 127-128 and 130-131, indicating a sustained pedal effect.

Figura 153: Pedal com a utilização de corda solta

Durante a pesquisa observei que estruturas rítmico-melódicas com dinâmica *piano*, como a exposta no compasso 126 da figura acima, se tocadas junto ao ponto de equilíbrio do arco proporcionam menor esforço e articulação mais curta. E, à medida que a dinâmica cresce, aproximar o arco do cavalete, confere maior intensidade sonora.

Neste movimento as dinâmicas permeiam os dois extremos (*pianíssimo* e *fortíssimo*), sendo permeada ainda por contrastes, que conferem variedade ao discurso musical., observando-se poucas vezes os instrumentos em dinâmicas contrárias.

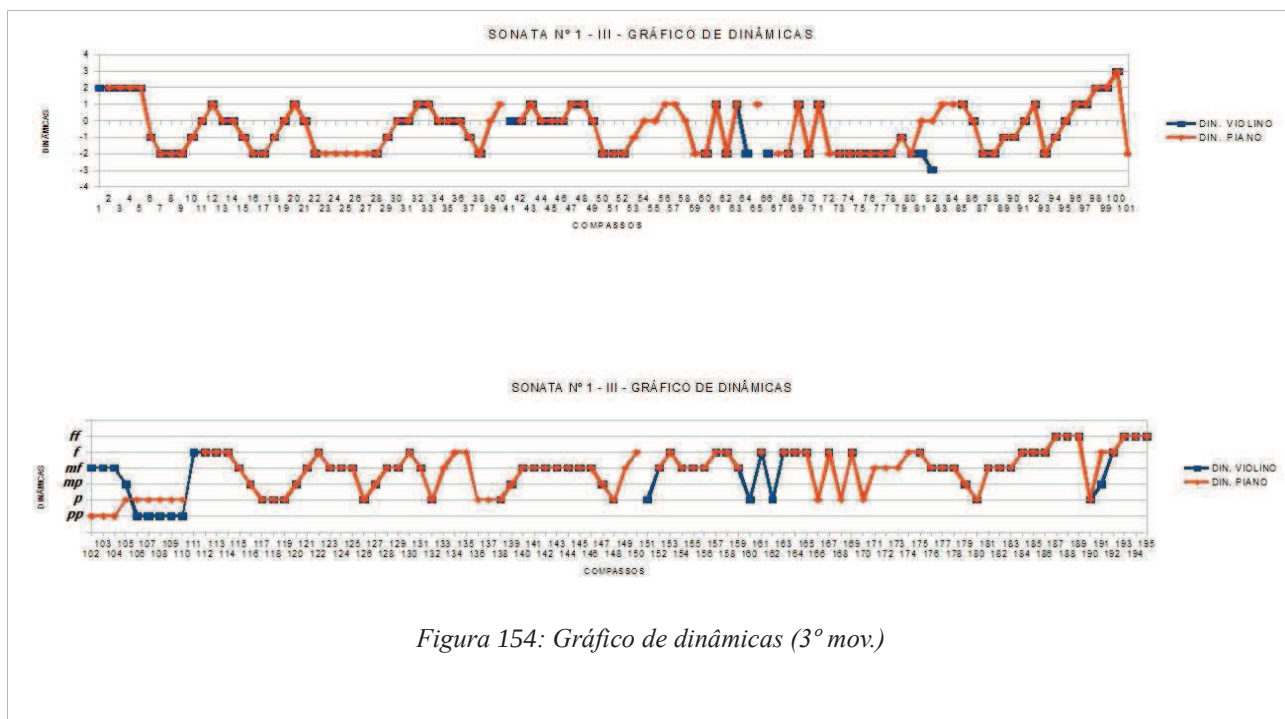


Figura 154: Gráfico de dinâmicas (3° mov.)

A tessitura nos dois instrumentos é ampla, abrangendo um grande registro sonoro, o qual pode ser aferido na figura 155.

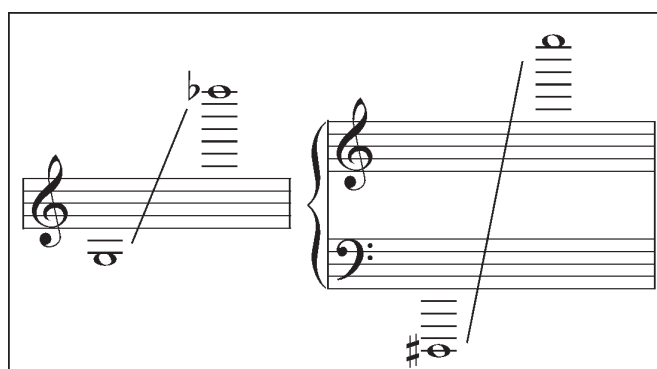


Figura 155: Tessitura do violino e do piano, respectivamente

Neste movimento, assim como no anterior, foi observado no registro sonoro realizado por Eliane Tokeshi e Guida Borghoff a ausência de compassos existentes na partitura, optando em realizar a versão apresentada. As opções interpretativas aqui expostas, buscaram valorizar o elemento folclórico através de articulações, arcadas e dedilhados que favorecem este fim.

5.0 CONCLUSÕES

Os estudos acadêmicos na área de violino abrangem as mais variadas temáticas. Em expansão desde o final do século XX, as temáticas perpassam análises fenomenológicas, a educação musical, *performance*, pedagogia do instrumento, edições críticas, aspectos cognitivos e psicológicos, sensório-motor, técnicas expandidas, transcrições e idiomatizações, análises dos mais diversos gêneros, estudos sociais, históricos, étnicos e musicológicos.

As composições para violino no Brasil acompanharam o desenvolvimento sócio-cultural local, adequando-se aos mais diversos movimentos artísticos e culturais no decorrer da história. O período colonial possui, de acordo com os dados investigados nesta pesquisa, uma produção artística escassa se comparada aos outros períodos. As obras escritas que envolviam o instrumento, limitavam-se ao segundo plano em apoio aos serviços litúrgicos. No início do século XIX, com a chegada da Família Real Portuguesa às terras brasileiras, o cenário artístico e cultural passou por um processo de re-significação e efetiva produção. Neste ponto histórico, diversas transformações puderam ser observadas durante minhas leituras. A música brasileira começa a estabelecer bases idiossincráticas. No cerne dessas transformações esteve a miscigenação cultural.

Ao longo dos anos foram surgindo movimentos que buscaram ressaltar os aspectos idiomáticos da música considerada nacional. Influenciados por movimentos artísticos, sobretudo, europeus, literatos e pensadores iniciam o movimento cujo ápice torna-se o que denominamos de “nacionalismo”.

Os compositores ligados, direta ou indiretamente, a este movimento, observaram e apropriaram-se de elementos tidos como folclóricos e pertencentes às comunidades das diversas regiões brasileiras. Fruto deste movimento surgem compositores como Carlos Gomes, Brasília Itiberê da Cunha, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Alexandre Levy, entre outros, que, em constante atualização com as vanguardas, contribuíram, de forma significativa, na produção e disseminação de obras musicais. Apoiado em movimentos dedicados à arte nacional de vanguarda, o Modernismo buscou romper com a linguagem tradicional e estimular uma consciência cultural nacional. A partir desta profusão artística surgiu o Movimento *Música Viva*, questionando o posicionamento artístico brasileiro diante das vanguardas. Dentre os integrantes do grupo destacam-se Hans-Joachim Koellreutter, Cláudio Santoro, Eunice Katunda, Edino Krieger e Guerra-Peixe.

Guerra-Peixe destacou-se como um dos integrantes mais ativos no movimento *Música Viva*. Foi a partir deste movimento que a música dodecafônica passou a ser matéria-prima para a sua construção composicional. Com o objetivo de construir uma estética fundindo elementos nacionais à técnica composicional dodecafônica, as obras de Guerra-Peixe se mostraram peculiar devido à

utilização de novos procedimentos, cujo objetivo era modificar o apelo do discurso musical. Por vezes se atendo a gerar maior comunicabilidade e por outras, ortodoxia.

Das obras pesquisadas duas são escritas para violino sozinho e quatro são para violino e piano. As obras são resultado de um conjunto de experiências feitas pelo compositor, as quais não seguem o dodecafonia ortodoxo presente, por exemplo em Anton Webern e Arnold Schoenberg. Em todas as obras da *fase dodecafônica* foi possível constatar ampla liberdade ao que se refere à série dodecafônica. Em *Miniaturas n° 1*, por exemplo, a série inicial possui onze sons. As obras pesquisadas apresentam materiais do folclore brasileiro, em maior ou menor grau, como utilização de síncope, saltos extensos, melodias descendentes, ritmo livre ou prosódico e floreios melódicos.

O apanhado histórico relativo à história do Brasil propiciou compreender como se deu a atuação de outros povos sobre a Música Brasileira. Já a pesquisa histórica, abrangendo vida e obra do compositor, proporcionou o conhecimento de suas influências do ponto de vista, artístico-musical e social, podendo assim correlacionar os elementos utilizados em sua obra com elementos do folclore brasileiro. Da forma exposta, considero ter alcançado os objetivos aqui propostos com a finalidade de desenvolver uma performance histórica, técnica e interpretativamente informada das obras para violino solo e violino e piano que se encontram na produção composicional dos anos de 1944 a 1951 de César Guerra-Peixe.

A construção de uma performance subsidiada, também, pela análise estrutural das obras possibilitou o profundo conhecimento do material composicional utilizado por Guerra-Peixe, exercendo influência direta sobre as opções interpretativas. Mesmo em momentos de rigidez dodecafônica, observou-se a presença de seu contexto sócio-histórico-musical. A partir do conjunto de procedimentos e métodos investigativos adotados, obtive material necessário para grafar as opções técnico-interpretativas eleitas durante esta pesquisa.

Como objetivo final deste trabalho, incorporei as obras estudadas em meu recital de conclusão. Além de constituir parte fundamental nesta pesquisa, a apresentação das obras poderá promover a divulgação das mesmas e, inclusive, encorajar novas propostas investigativas.

6.0 REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra N. 2000. *Execução/Interpretação Musical: Uma Abordagem Filosófica*. Per Musi (UFMG), Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2015.
- ALMEIDA, Waldemiro G. 2005. *O Congado Em Minas Gerais*. Revista Comissão Mineira de Folclore, n. 24. Disponível em: <<http://www.afagouveia.org.br/RevistasAntigasN24.pdf#page=11>>. Acesso em: 12 mai. 2015.
- ALMEIDA, Poliana C. 2007. *Educação Musical Na Escola Pública: Um Estudo Sobre A Situação Do Ensino Da Música Nas Escolas Da Rede Municipal De Salvador*. 160f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- AMBROGI, Lucas D. M. 2012. *Tensões Sonoras: Embates Entre Dois Discursos Sobre O Nacionalismo Musical No Brasil - Mário De Andrade E O Grupo Música Viva (1920 – 1950)*. 200f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Londrina.
- ANDRADE, Mário de. 1972 *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- ASSIS, Ana C. 2006. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações Estéticas E Culturais Na Produção Musical De César Guerra-Peixe (1944-1954)*. 2006. 269f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ASSIS, Ana C. 2007a. *César Guerra-Peixe: Entre A Cor Nacional E A Expressão Dodecafônica*. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM. p. 1-11.
- ASSIS, Ana C. 2007b. *Compondo A "cor Nacional": Conciliações Estéticas E Culturais Na Música Dodecafônica De César Guerra-Peixe*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 16, p. 33-41, jul.
- BARROS, Frederico M. 2013. *César Guerra-Peixe: A Modernidade Em Busca De Uma Tradição*. 295f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BERNARDES, Ricardo. 2001. *Prefácio da Revista Música Erudita Brasileira*. Funarte, p. 1-11.

BEZERRA, Amílcar A. 2009. *Movimento Armorial X Tropicalismo: Dilemas Brasileiros Sobre A Questão Nacional Na Cultura Contemporânea*. V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, p. 1-13. Disponível em:

<https://www.academia.edu/596623/MOVIMENTO_ARMORIAL_X_TROPICALISMO_DILEMAS_BRASILEIROS SOBRE A QUESTÃO NACIONAL NA CULTURA CONTEMPORÂNEA>. Acesso em: 20 mar. 2015

BOTELHO, Flávia Pereira. 2013. *Guerra-Peixe E A Busca Pela Renovação Do Nacionalismo Musical: Reflexos Na Obra Para Piano*. 168f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BUDASZ, Rogério. 2006. *Música E Sociedade No Brasil Colonial*. Revista Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores, v.12, p.14-21. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista12-mat2.pdf/view>>. Acesso em: 16 set. 2015.

CALAINHO, Daniela B. 2005. *Jesuítas E Medicina No Brasil Colonial*. Tempo, Rio de Janeiro, nº 19, p. 61-75.

CANÇADO, Tânia M. L. 2000. *O “Fator Atrasado” Na Música Brasileira: Evolução, Características E Interpretação*. Per Musi, Belo Horizonte, v. 2. p. 5-14. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/02/num02_cap_01.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2015.

CANDIDO, Antonio. 2006. *Literatura E Sociedade*. Rio de Janeiro, 9ª edição, Ouro sobre azul Ed.

CAMPBELL, Luciano. *Textura Em Música: De Elemento A Unidade Composicional*. In: IV Encontro Nacional do Grupo de Estudos de Linguagens do Centro-Oeste, 2008, Cuiabá. Revista Eletrônica do GELCO - Linguagens: desafios contemporâneos, 2008. v. 1. p. 464-475.

CASCUDO, Luis da C.. 2002. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 11. ed.

CASTAGNA, Paulo. 2010. *Música Na América Portuguesa*. José G. V. de M.; Elias T. S (Trad.) São Paulo: Alameda, p. 35-76.

CHEREM, Rosangela M; NUNES, Kamila. 2009. *O Erotismo Na Arte Acadêmica E Moderna Da América Latina*. In: XIX SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA. Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 1-7. Disponível em: <http://argeu.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/oerotismonaarte2.pdf>. Acesso em: 04 set. 2015.

CORRÊA, Antenor Ferreira. 2006. *O Sentido Da Análise Musical*. Opus, Porto Alegre, v. 12, p. 33-53. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Correa-Sentido_Analise.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2015.

CORRÊA, Antenor Ferreira. 2007. *Transformações Temáticas: Tratamento Motivico E Recepção Na Música Contemporânea*. In: XVII Congresso da ANPPOM Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo: Editora da Unesp.

CORTÊS, Gustavo P. 2000. *Dança, Brasil!: Festas E Danças Populares*. Belo Horizonte: Leitura. Disponível em: <<http://www.sarandeiros.com.br/?p=1503>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

DANTAS, Danilo F. 2005. *A Dança Invisível: Sugestões Para Tratar Da Performance Nos Meios Auditivos*. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: p. 1-14. Disponível em: <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/DANTAS1.pdf>>. Acesso em 2 jun. 2015.

Dicionário Priberam Da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/performance>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

Documentário *História da Música Brasileira – Cap. 3. A música no período áureo de Minas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BEYAT3FGaIw>>. Acesso em: 5 mai. 2015.

DOURADO, Henrique A. 2004. *Dicionário De Termos E Expressões Da Música*. São Paulo: Editora 34.

EGG, André A. 2005. *O Grupo Música Viva E O Nacionalismo Musical*. 3., 2005. In: III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná. p. 60-70.

EGG, André A. 2004. *O Debate No Campo Do Nacionalismo Musical No Brasil Dos Anos 1940 E 1950: O Compositor Guerra Peixe*. 243f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

FARIA, Antonio Guerreiro de. 2007. *Modalismo E Forma Na Obra De Guerra-Peixe*. In: FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, p. 29-46.

FARIAS, Maria A. B. 2015. *Análise Do Terceiro Movimento Da Sonatina N° 8 De Camargo Guarnieri*. Revista eletrônica de Ciência Humanas, Letras e Artes, Uberlândia, n. 9, ano 5, Abr. p. 18-24. Disponível em: <<http://periodicos.ileel.ufu.br/index.php/amargem/article/view/7/4>>. Acesso em: 7 ago. 2015.

FARIAS, Priscila A. 2013. *A Escrita Idiomática Da Rabeca Ao Violino: Guerra-Peixe E A Sonoridade Nordestina*. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 105-129, Jan./Jun.

GADO, Adriano B. 2007. *O Serialismo Em Guerra-Peixe: Duas Peças Para Piano*. In: Simpósio de Pesquisa em Música. p. 12-20.

GASPAR, Lúcia. *Danças Indígenas Do Brasil*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

GOLDBERG, Luiz G. D. 2006. *O Modernismo Musical Brasileiro*. In: Ricardo Bernardes. (Org.). *Música Erudita Brasileira*. 12 ed. Brasília: Ministério de Relações Exteriores, v. 12, p. 62-67.

GRIFFITHS, Paul. 1987. *A Música Moderna: Uma História Concisa E Ilustrada De Debussy A Boulez*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. 1994. *História Da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

HARTMANN, Ernesto. 2011. *Dodecafonismo, Nacionalismo E Mudanças De Rumos: Uma Análise Das 6 Peças Para Piano De Cláudio Santoro E Das Miniaturas N. 1 Para Piano De Guerra-Peixe*. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 97-132, jun.

HELLSTROM, Natacha T. 2015. *Você Sabe Qual É A Primeira Obra Erudita Nacionalista No Brasil?* Jam Music: a forma diferente de aprender música. Disponível em: <<http://www.jam.mus.br/voce-sabe-qual-e-a-primeira-obra-erudita-no-brasil/>>. Acesso em: 7 set. 2015.

HORTA, Luiz Paulo. 2007. *Guerra-Peixe, Compositor*. In: FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, p. 177-184.

JR. Paulo Nogueira Batista. 2006. *Nacionalismo E Desenvolvimento*. Fórum de Economia da Fundação Getúlio Vargas, São Paulo.

KATER, Carlos. 2001. *Música Viva*. Música Erudita Brasileira. Funarte, p. 79-95.

LARAIA, Roque de B. 2001. *Cultura: Um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro, 14ª edição, Jorge Zahar Ed.

LEFFA, Vilson J. 2012. *Interpretar Não É Compreender: Um Estudo Preliminar Sobre A Interpretação De Texto*. In: LEFFA, V. J.; ERNST. A. (Org.). *Linguagens: metodologia de ensino e pesquisa*. Pelotas, 1ª edição, Educat, v. 1, p. 253-269. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/interpretar_compreender.pdf>. Acesso em: 12 set. 2015.

LIMA, Cecília. N. 2002. *A Fase Dodecafônica De Guerra-Peixe: À Luz Das Impressões Do Compositor*. 245f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas,

Campinas.

LOPES, Antonio H. 1994. *Performance E História (ou Como A Onça, De Um Salto, Foi Ao Rio Do Princípio Do Século E Ainda Voltou Para Contar A História)*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Disponível em:

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance_e_historia.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2015.

MACHADO, Cacá. 2010. *Batuque: Mediadores Culturais Do Final Só Século XIX*. José G. V. de M.; Elias T. S (Trad.) São Paulo: Alameda, p. 119-160.

MAHEIRIE, Kátia. 2003. *Processo De Criação No Fazer Musical: Uma Objetivação Da Subjetividade, A Partir Dos Trabalhos De Sartre E Vygotsky*. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153.

MALAMUT, Stael V. 1999. *A Flauta No Período Dodecafônico De Guerra-Peixe*. In: XIV Congresso da ANPPOM – Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em: <http://www.antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM_99/PAINEIS/MALAMUT.PDF>. Acesso em: 22 fev. 2015.

MARCO, Pereira. 2007. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights.

MARIZ, Vasco. 1994. *História Da Música No Brasil*. Rio de Janeiro, 4ª edição, Civilização Brasileira Ed.

MARQUESE, Rafael de B. 2006. *A Dinâmica Da Escravidão No Brasil: Resistência, Tráfico Negro E Alforrias, Séculos XVII A XIX*. Novos Estudos 74, n. 74, mar. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n74/29642.pdf>>. Acesso em 5 abr. 2015.

MARTINS, Aline O. 2006. *Tensão E Conciliação Entre Música Popular E Música De Concerto No Piano Nacionalista Brasileiro*. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília, p. 994-998.

MILANI, Margareth M. 2008. *Prelúdios Tropicais De Guerra-Peixe: Uma Análise Estrutural E*

Sua Projeção na Concepção Interpretativa Da Obra. 237f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MONTEIRO, Maurício. 2005. *Música Na Corte Do Brasil: Entre Apolo E Dionísio 1808 – 1821*. Textos do Brasil, Brasília, p. 33-39, nov. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat4.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

MONTEIRO, Maurício. 2006. *Música E mestiçagem No Brasil*. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1626#bodyftn2>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. 2003. *O Fonograma Como Fonte De Pesquisa Histórica Sobre Música Popular*. In: XIV Congresso da ANPPOM – Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2003, Porto Alegre. Programas e Resumos de Comunicações. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS. v. 1. p. 40-41. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano_fonograma.pdf>. Acesso em 12 jun. 2015.

NASCIMENTO, Paulo C. 2003. *Dilemas Do Nacionalismo*. BIB, São Paulo, n. 56, p. 33-53. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/artigo-anpocs-identidade-nacional-e-nacionalismo-paulo-nascimento.html>>. Acesso em: 7 ago. 2015.

NOSELLA, P.; BUFFA, E.; LEAL, L.L.L. *Cultura Do Desempenho*. In: OLIVEIRA, D.A.; DUARTE, A.M.C.; VIEIRA, L.M.F. DICIONÁRIO: trabalho, profissão e condição docente. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2010. CD-ROM. Disponível em: <<http://www.gestrado.org/pdf/398.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

OLIVEN, Ruben G. 2001. *Cultura E Modernidade No Brasil*. São Paulo em Perspectiva, 15 (2), p. 3-12. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8571.pdf>> Acesso em: 8 jun. 2015.

PAULA, João Antônio de. 2008. *A Idéia De Nação No Século Xix E O Marxismo*. Estudos Avançados, São Paulo, vol. 22, n. 62, p. 219-235, jan/abr. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000100015>. Acesso em: 12 jan. 2015.

PAZ, Ermelinda A. 1994. *As Estruturas Modais Na Música Folclórica Brasileira*. Cadernos Didáticos UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, 3ª edição.

PRANDI, Reginaldo. 2000. *De Africano A Afro-Brasileiro: Etnia, Identidade, Religião*. Revista USP, São Paulo, n. 46, p. 52-65, jul/ago. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/32879/35450>>. Acesso em: 5 set. 2015.

PROJETO GUERRA-PEIXE. *Linha Da Vida*. Programa Petrobras Cultural. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 16 out. 2014.

PROJETO GUERRA-PEIXE. *Catálogo De Obras*. Programa Petrobras Cultural. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 5 abr. 2014.

PROJETO GUERRA-PEIXE. *Textos: Principais Traços Evolutivos da Produção Musical*. Programa Petrobras Cultural. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 8 fev. 2014.

RINK, J. 2002. Analysis and (or?) performance. In: _____. (Org.) *Musical Performance: A Guide To Understanding*. Nova York: Cambridge University Press, p. 35-58.

RÜSEN, Jörn. 1996. *Narratividade E Objetividade Nas Ciências Históricas*. Textos de História, v. 4, nº 1, p. 75-102. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/5794/4801>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

SANTOS, José M. P. 2008. *Breve Histórico Da “performance Art” No Brasil E No Mundo*. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32, dez. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance_e_historia.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2015.

SATO, Eduardo T. 2014. *Mário De Andrade E A Ópera: 2 Tempos De Crítica (1918-1919 E 1928)*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. São Paulo, p. 2-8. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view>>

[/2825/875>](#). Acesso em: 12 jan. 2015.

SEIXAS, Guilherme. B. 2005. *Guerra-Peixe E O Nacionalismo Dodecafônico Vistos Pelo Divertimento Nº 1*. Cadernos do Colóquio, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 95-106.

SERRÃO, Ruth. 2007. *Música Para Piano*. In: FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, p. 63-76.

SMITH, Anthony D. 1997. *A Identidade Nacional*. Tradução Cláudia Brito. Lisboa: Gradiva.

SOUZA, Fernando P. LIMA, Priscila. 2007. *Músicos Negros No Brasil Colonial: Trajetórias Individuais E Ascensão Social (segunda Metade Do Século Xviii E Início Do XIX)*. Revista Vernáculo, n. 19 e 20, p. 30-66.

SPENCER-OATEY, Helen. 2012. *What Is Culture?* Disponível em: http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/al/globalpad/openhouse/interculturalskills/global_pad_-_what_is_culture.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2015.

STEPHESON, Roberto. 2014. *Ritmo Bem Brasileiros*. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.portaledumusicalcp2.mus.br/Apostilas/PDFs/RITMOS_BRASILEIROS.pdf>. Acesso em: 6 set. 2015.

STRAUSS, Joseph N. 2000. *Introdução À Teoria Pós-Tonal*. Ricardo Bordini (Trad.). 2ª edição. Nova Jersey. Disponível em: [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/167036/mod_resource/content/1/Introdução à Teoria Pós-Tonal \(STRAUS\) livro.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/167036/mod_resource/content/1/Introdução%20à%20Teoria%20Pós-Tonal%20(STRAUS)%20livro.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2015.

TAGG, Philip. 2011. *Análise Musical Para "não-musos": Percepção Popular Como Base Para A Compreensão De Estruturas E Significados Musicais*. Fausto Borém (Trad.). Belo Horizonte: UFMG. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a02>>. Acesso em: 22 set. 2015.

TINÉ, Paulo José de S. 2008. *Procedimentos Modais Na Música Brasileira: Do Campo Étnico Do Nordeste Ao Popular Da Década De 1960*. 197f. Tese (Doutorado em Música). USP, São Paulo.

TROTTA, Felipe C. 2008. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone: Recife*, v. 10, p. 1-12.

VICTOR, Adriana P.; LINS, Juliana P. 2007. *Ariano Suassuna: Um Perfil Biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 139 p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9U4bsYUgff4C&pg=PA76&lpg=PA76&dq=realizar+uma+Arte+brasileira+erudita+a+partir+da+s+raízes+populares+da+nossa+Cultura+ariano+suassuna&source=bl&ots=gkJx2Vx8-C&sig=dfeVZ3NI_H-PlupvGzF0xtNYWeo&hl=pt-PT&sa=X&ei=IB0GVdwjsOGwBPzygdAB&ved=0CCQQ6AEwAQ#v=onepage&q=realizar_uma_Arte_brasileira_erudita_a_partir_das_raízes_populares_da_nossa_Cultura_ariano_suassuna&f=false> Acesso em: 15 mar. 2015.

WINTER, Leonardo L.; SILVEIRA, Fernando J. 2006. *Interpretação E Execução: Reflexões Sobre A Prática Musical*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 13, p. 63-71. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/num13_cap_05.pdf>. Acesso em 12 set. 2015.

7.0 ANEXOS

DUAS PEÇAS para Violino e piano

Guerra Peixe - 1947

Andante (♩ = 50) *ponticello* *IVc. naturale*

The musical score is written for Violin and Piano. It begins with the tempo marking *Andante* (♩ = 50) and the instruction *ponticello*. The first system is in 4/4 time and includes the instruction *IVc. naturale*. The second system is in 6/6 time. The third system is in 4/4 time and includes the dynamic marking *mf*. The score is handwritten and shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations.

Handwritten musical score for piano, featuring four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings.

System 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 10 is circled. Dynamics: *p* (piano).

System 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte).

System 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano).

System 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 20 is circled. Dynamics: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano).

Additional markings include *Red* and *** at the bottom of the page.

Handwritten musical score for Violino e piano, page 3. The score is written in treble and bass clefs. The first system shows a Violino staff with notes and rests, and a Piano staff with chords and a *pp* dynamic marking. The second system continues the composition with various musical notations, including a *p* dynamic marking. The third system features a *mf* marking in the Violino staff and a *p* marking in the Piano staff. A circled '30' is present in the Piano staff. Below the third system, there are three empty staves, with the first one containing a *Ped* (Pedal) marking and a *p* dynamic marking.

All^{to} Mod^{to} (♩ = 69)

4

II

II

Viol.

Viol.

Handwritten musical score for Violin and Violoncello. The score is written on ten staves, with Violin parts on the upper staves and Violoncello parts on the lower staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "All^{to} Mod^{to} (♩ = 69)". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (mf, p, f). The piece is divided into sections by Roman numerals II, III, and IV. The Violoncello part features a prominent bass line with many triplets and slurs. The Violin part has a more melodic line with some slurs and dynamic markings. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for Violino and Piano, page 5. The score consists of six systems, each with a Violino staff and a Piano staff. The music is in 2/4 and 3/4 time signatures. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f*, *cresc.*, *mf*, and *p*. A circled number '10' is present in the first system. The score ends with a double bar line and a final chord.

Handwritten musical score, likely for guitar, featuring two systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Top):

- Staff 1: Includes a circled measure number **20**. Above the staff, the text **Ic.** and **IIc.** are written. A *gliss.* (glissando) marking is present above the first measure.
- Staff 2: Continuation of the musical line.

System 2 (Bottom):

- Staff 3: Continuation of the musical line.
- Staff 4: Continuation of the musical line.
- Staff 5: Continuation of the musical line.
- Staff 6: Includes a circled measure number **30**.

The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation, with various accidentals and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Para Henrique Niremborg

MINIATURAS No. 1 - Guerra Peixe

Para Violino e Piano

I

Moderato ($\text{♩} = 69$)

f *mf* *p* *mf* *pizz* *arco* *f* *p* *mf* *f*

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into several systems:

- System 1:** Three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics include *mf* and *p*. A section marked *II c.* is indicated.
- System 2:** Three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics include *p* and *mf*. A section marked *II.* is indicated.
- System 3:** Three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics include *mf* and *p*. A section marked *Adagio (♩ = 44)* is indicated.
- System 4:** Three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics include *mf* and *p*. A section marked *ped* (pedal) is indicated.
- System 5:** Three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics include *mf* and *p*. A section marked *ped* (pedal) is indicated.

Handwritten musical score for a piece, page 3. The score is written on ten staves. The first system (staves 1-3) is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It features a melody in the upper voice and a bass line. Dynamics include *mf* and *f*. The second system (staves 4-5) continues the melody and bass line. The third system (staves 6-7) shows a change in the bass line, with a "Red." (Reduction) marking. The fourth system (staves 8-9) is marked *rit.* (ritardando) and *p* (piano). The fifth system (staves 10-11) is marked *Allegretto* and *p* (piano). The key signature changes to two sharps (F# and C#). The time signature changes to 6/8. The score ends with a double bar line.

Handwritten musical score on page 4, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is written in treble and bass clefs, with various accidentals and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The notation includes slurs, ties, and some handwritten annotations like *IV. c.* and *red.* (red). The score is organized into systems, with some systems containing multiple staves. The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of 10 staves. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Key features of the notation include:

- Dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte).
- Articulation: *acc.* (accents), *mf* (mezzo-forte).
- Tempo/Character: *And.* (Andante).
- Rehearsal marks: **Ped ** (pedal point).
- Measure numbers: 3, 6, 7, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.
- Key signature: One sharp (F#).
- Time signature: 3/8.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. It features three staves with complex rhythmic patterns and accidentals. A dynamic marking *f* is present in measure 3. A *Ped.* marking is at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. It features three staves with complex rhythmic patterns and accidentals. Dynamic markings *rit.* and *ff* are present. A *Ped.* marking is at the end of the system.

Copista:
SACHA MITIKOFF
TM

Rio, $\frac{10}{VI}$
947

Fara Henrique Niremburg.

MINIATURAS N.º 1 Guerra Peixe

Violino

Modérato ($\text{♩} = 69$)

I.

f *p* *mf* *pizz*

arco *p* *f* *p* *f*

mf *p*

IIc. *f* *(Horn)*

II.

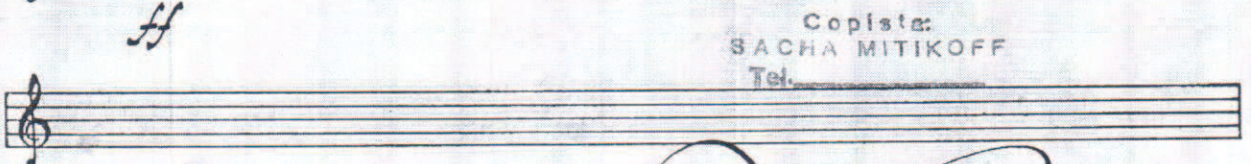
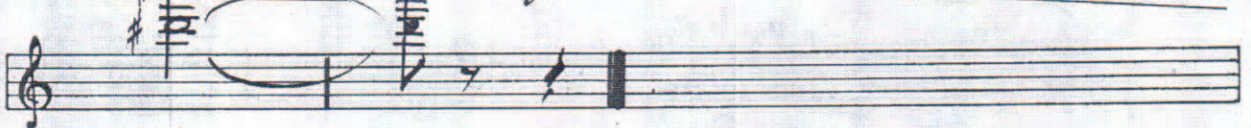
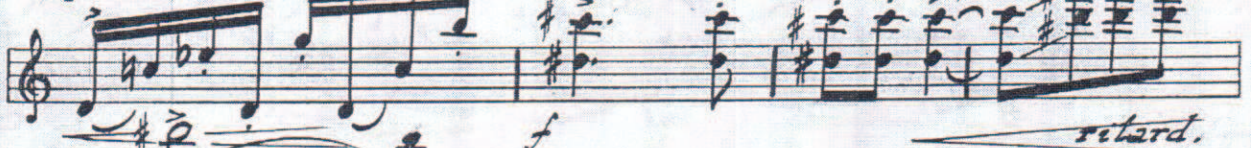
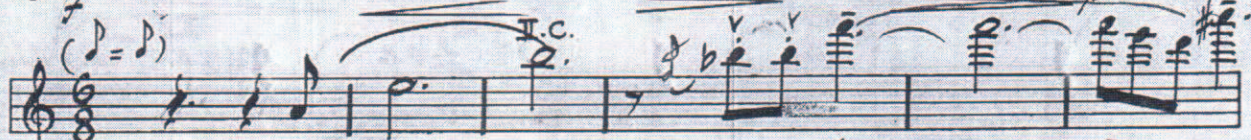
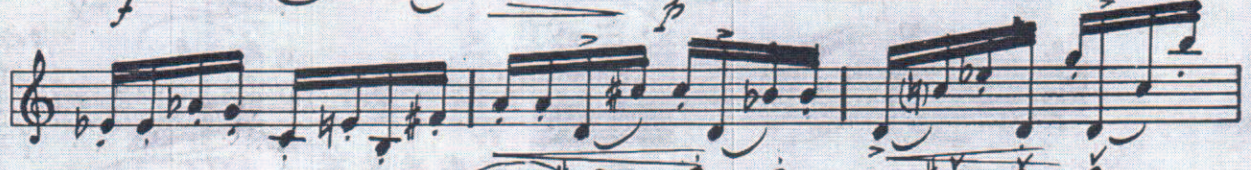
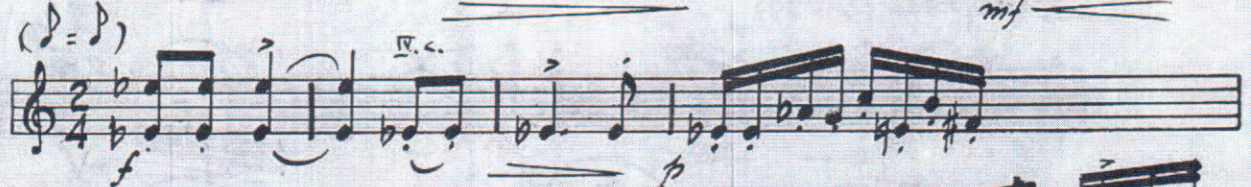
Adagio ($\text{♩} = 44$)

p *mf* *f* *mf*

IIc. *mf*

III

Allegretto (♩ = 84)



Copista:
SACHA MITIKOFF
Tel. _____

Ric. $\frac{10}{11}$
942

Para Gáo Omacht.

MÚSICA Nº 1 para Violino

Guerra Peixe - 1947.
Moderato (♩=58) I.

Handwritten musical score for Violin, titled "MÚSICA Nº 1 para Violino" and "Guerra Peixe - 1947. Moderato (♩=58) I." The score consists of 11 staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Moderato" with a quarter note equal to 58 beats per minute. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf*. The sixth staff has a dynamic marking of *f*. The seventh staff has a dynamic marking of *mf*. The eighth staff has a dynamic marking of *f*. The ninth staff has a dynamic marking of *mf*. The tenth staff has a dynamic marking of *f*. The eleventh staff has a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also some handwritten annotations like "pizz" and "arco" on the sixth staff, and "cresc." on the eighth staff. The piece concludes with a final chord on the eleventh staff.

Adagio (♩ = 72)

6/8 *p* *f* *mf* *rit.* *arco* *pp* *rit.* *pp*

4/8 *p* *mf* *f* *IIIc.*

atempo *p* *f* *mf* *atempo* *pp*

5/8 *rit.* *mf* *f* *mf* *pp*

6/8 *mf* *f* *mf* *pp*

5/8 *mf* *f* *mf* *pp*

6/8 *mf* *f* *mf* *pp*

4/8 *mf* *f* *mf* *pp*

Coda

Allegro (♩=120)

3
III.

Handwritten musical score for a piece titled "Allegro (♩=120)". The score is written on 12 staves in treble clef, featuring various musical notations including notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piece is marked "Allegro" with a tempo of 120 beats per minute. The score includes dynamic markings such as "f" (forte), "p" (piano), "cresc." (crescendo), "mf" (mezzo-forte), and "mf" (mezzo-forte). The piece is divided into sections by repeat signs and bar lines. The final measure is marked "mf".

Para Sacha Mitiko *ff*

MÚSICA Nº 2. para Violino

Guerra Peixe - 1947

Andantino ($\text{♩} = 54$)

Ic. I.

The musical score is written for violin and consists of 12 staves. The tempo is marked *Andantino* with a quarter note equal to 54 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *cresc.*. The score is marked *Ic. I.* and includes a repeat sign at the beginning of the second staff.

Handwritten musical score, first system. It consists of four staves. The first two staves contain complex melodic and harmonic lines with various dynamics including *mf*, *p*, and *pp*. The third staff contains a single note with a fermata. The fourth staff is empty except for a Roman numeral **II.** indicating a section change.

Larghetto ($\text{♩} = 48$)

Handwritten musical score, second system. It consists of ten staves. The music is written in various time signatures including 7/8, 3/8, 2/8, 4/8, and 6/8. The score includes many dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *cresc.*, and *pp*. There are also performance instructions like *tr.* (trill) and *acc.* (accents). The notation is dense with many accidentals and slurs.

Handwritten musical score for a piece titled "All.º Mod.to (♩ = 100)". The score is written on ten staves, featuring various musical notations including treble clefs, time signatures (4/4, 6/8, 3/4, 2/4), and dynamic markings (p, mf, f, cresc.). The music includes complex rhythmic patterns, triplets, and slurs. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb).

The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first staff contains a complex rhythmic pattern with a 6/8 time signature change. The second staff is a continuation of the first. The third staff is a blank line with the Roman numeral "III." written above it. The fourth staff begins the main body of the piece, marked "All.º Mod.to (♩ = 100)". It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in the fifth staff. The score continues with various time signatures (3/4, 2/4, 4/4) and dynamic markings (p, mf, f, cresc.). The final staff ends with a 4/4 time signature and a key signature of two flats (Bb, Eb).

4.

Handwritten musical score for four staves. The first staff is in 5/4 time, the second in 4/4, and the third in 4/4. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *pizz* and *arco*. The fourth staff is empty.

Сопровождение
САХА МИТКОФ
Тел. _____

Начало 31/10/92

Seven empty musical staves with treble clefs, arranged vertically.

MÚSICA

(para violino e piano)

Largo (♩ = c. 48)

César Guerra-Peixe
(1944)

1 3 3 4 1 3 1 4

mf

mf

mf

mf

13

p *f* *cresc.*

17

mf *p* *gliss.*

22

p *mf* *rit.*

MÚSICA

Violin

(para violino e piano)

César Guerra-Peixe
(1944)

Largo (♩ = c. 48)

Violin score for "Música" by César Guerra-Peixe, measures 1-24. The score is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is Largo (♩ = c. 48). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score is divided into systems, with measures 1-6, 7-10, 11-15, 16-20, and 21-24. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score is divided into systems, with measures 1-6, 7-10, 11-15, 16-20, and 21-24.

Measures 1-6: *p*, 3, 1, 3, 3. Measure 7: *mf*, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 3. Measure 8: II c. Measure 9: 4, 1, 3. Measure 10: 1, 3. Measure 11: 11, 3, 4, 1. Measure 12: *p*, 3, 4, 1. Measure 13: 3, 2, 3, 2. Measure 14: II c., III c., IV c., gliss. Measure 15: 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 16: *f*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 17: *mf*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 18: *p*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 19: *mf*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 20: *p*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 21: *mf*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 22: *p*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 23: *mf*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2. Measure 24: *p*, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2.

-II-

Allegretto (♩ = c. 132)

The musical score is written for Violin (V) and Piano (p). It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a 4/4 time signature. The Violin part begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section with triplets. The Piano part starts with a forte (f) dynamic and includes a piano (p) section. The second system (measures 5-8) continues the development, with a crescendo (cresc.) marking in both parts. The Violin part includes a first ending (II c.) and a fourth ending (4). The Piano part features a forte (f) dynamic and a triplet. The third system (measures 9-12) includes a mezzo-forte (mf) dynamic, a ritardando (rit.) marking, and a change to 3/4 time. The Violin part has a mezzo-forte (mf) dynamic and a first ending. The Piano part includes a mezzo-forte (mf) dynamic, a piano (p) section, and a forte (f) section. The score concludes with a final chord in 3/4 time.

13

p *mf* *f* *mf*

18

p *mf* *mf*

23

cresc. molto *f* *mf* *p*

28

3

mf

p

33

p

1

1 2

p

cresc.

38

f

4

2

1

f

2

mf

f

f

43

f *mf* *p*

2 0 2 2

46

f *mf*

4 2 3

49

mf *pp*

rit.

Ped.

Largo (♩ = c. 50)

Violino Solo

54

p *f* *mf*

3 2 3 3

Música

57

1 3 3 0 2 *p* *f* 3 1 //

60

3 1 *p* 3 //

65

p *mf*

68

f 3 6

69

ff *mf* *p* Ped.



Allegretto (♩ = c. 132)

71

74

78

82

86

90

a tempo

93 rit. *f* *mf* *f*

96 *p*

100 *p* *mf* *mf*

102

2 1 3

f

rit.

f

p

The musical score consists of three measures. Measure 102 (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note F#4, and a half note E4, all marked with a breath mark (b). A fermata is placed over the E4. Measure 103 (middle staff) contains a half note D4, a half note C4, and a half note B3, all marked with a breath mark (b). A fermata is placed over the B3. Measure 104 (bottom staff) contains a half note A3, a half note G3, and a half note F#3, all marked with a breath mark (b). A fermata is placed over the F#3. The score includes various musical notations such as notes, rests, breath marks, and dynamic markings.

Violin

-II-

Allegretto (♩ = c. 132)

Violin score for the second movement of César Guerra-Peixe's "Música para violino e piano". The score is in 4/4 time and consists of 46 measures. It features various musical notations including dynamics (*f*, *p*, *mf*, *cresc.*), articulation (accents, slurs), and fingerings (1, 2, 3, 4). The piece includes a "rit." (ritardando) section and a "a tempo" section. The key signature has one sharp (F#).

Measures 1-5: *f*, 3, 3, 3, *cresc.*

Measures 6-12: *f*, 1, 1, 3, 4, *mf*, *rit.*, // *a tempo*

Measures 13-20: *p*, 1, 1, 2, *f*, *p*

Measures 21-27: *mf*, 1, 0, 2, *p*

Measures 28-35: 3, *p*, 1

Measures 36-41: 1, 2, *f*, 4, 2, 1, *f*, 2

Measures 42-45: *f*, 2, 0, 2, *mf*

Measures 46-48: *f*, 4, 2, 3, 1, *mf*, V.S.

Música

Largo (♩ = c. 50)

Violino Solo

52 rit. *pp* *p* *f* *mf*

57 *p* *f*

60 *p*

Allegretto (♩ = c. 132)

65 *f*

74 *mf* *f*

81 *f*

87 *mf* *f*

91 *f*

rit. a tempo

95 *V V* *I c.* 3 1 3 3 2

99 *III c.* 1 2 1 1 3 *p* *mf* 2

102 *rit.* *V V* 2 1 3 *f*

DUAS PEÇAS

(para violino e piano)

Andante ♩ = 50

- I -

César Guerra-Peixe
(1947)

Violino

ponticello *IV c. naturale*

p 3 1

Piano

p

Vno.

5 *VII c. III c.*

p 3 3 3 1 1 *mf*

Pno.

Vno.

9 *V. III c.*

p 3 1 1

Pno.

p

12

Vno.

Pno.

p

14

Vno.

Pno.

mf *pp*

17

Vno.

Pno.

p *mf* *p*

Ped.

21

Vno.

2

p

Pno.

pp

pp

p

26

Vno.

p

mf

p

Pno.

p

Red.

DUAS PEÇAS

Violino

(para violino e piano)

Andante ♩ = 50

- I -

César Guerra-Peixe
(1947)

ponticello *IV c. naturale*

p *3* *1*

5 *II c.* *III c.* *3* *1* *1* *p* *mf*

8 *V* *III c.* *3* *1* *1* *p*

12 *p* *mf* *pp*

17 *3* *1* *1* *3* *p* *mf*

21 *2* *V* *p*

26 *3* *3* *p* *mf* *p*

Duas Peças

© Edição: Ana Carolina Petrus, 2015

- II -

Allegro moderato ♩ = 69

Violino

Piano

Vno.

Pno.

Vno.

Pno.

4

mf

mf

III c.

p

mf

p

6

mf

mf

Vno. 8 *f* 2 1 0 2 3 3 2

Pno. *f*

Vno. 10 4 3 3

Pno.

Vno. 12 2 2 3 1 3 3 *f*

Pno. *cresc.* *f*

Vno. 14

3 3 *mf* 1

Pno.

mf

Vno. 16

p 1

I c. III c. IV c.

Pno.

p

Vno. 18

II c. III c.

Pno.

22

Vno.

Pno.

p

mf

mf

25

Vno.

Pno.

f

f

27

Vno.

Pno.

3 3
1 2

29

Vno.

Pno.

mf

p

p

mf

The musical score for measures 29-32 is as follows:

Measure	Vno. (Violoncello)	Pno. (Piano)
29	Triplet of eighth notes (G4, A4, B4), half note (C5), half note (B4). Dynamics: <i>mf</i> .	Triplet of eighth notes (F4, G4, A4), half note (B4), half note (A4). Dynamics: <i>p</i> .
30	Half note (A4), half note (G4). Dynamics: <i>mf</i> .	Triplet of eighth notes (F4, G4, A4), half note (B4), half note (A4). Dynamics: <i>p</i> .
31	Half note (G4), half note (F4). Dynamics: <i>mf</i> .	Triplet of eighth notes (F4, G4, A4), half note (B4), half note (A4). Dynamics: <i>p</i> .
32	Half note (F4), half note (E4). Dynamics: <i>mf</i> .	Triplet of eighth notes (F4, G4, A4), half note (B4), half note (A4). Dynamics: <i>p</i> .

III c.

Allegro moderato ♩ = 69

4 *mf* < 3 2 1 0 *p* < *mf* > 4 *mf* <

7 4 2 *f* 1 0 2 3 3 2

10 4 3 3

12 2 2 3 1 3 3

14 3 3 *mf* 1

17 I c. III c. IV c. II c. III c.

> *p*

22 4 *mf* 4

26 *f* 3 3 1 2

29

The musical score for the Violino part consists of four measures. Measure 29 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, an eighth note A, and an eighth note G, all beamed together. A slur covers these three notes, and a '3' indicates a triplet. Measure 30 contains a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D, all beamed together. A slur covers these three notes, and a '3' indicates a triplet. Measure 31 contains a quarter note C, a quarter note B, and a quarter note A, all beamed together. A slur covers these three notes, and a '3' indicates a triplet. Measure 32 contains a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E, all beamed together. A slur covers these three notes, and a '3' indicates a triplet. The piece ends with a double bar line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 31 and *p* (piano) at the start of measure 32.

3

mf

p

MINIATURAS N° 01

- I -

César Guerra-Peixe

Moderato (♩ = 69)

Violino

Piano

Vno.

Pno.

arco

pizz.

f **mf** **p** **mp** **f** **mf** **p** **mf** **f** **mf**

Vno. 8

Pno.

p *mf* *pp*

2 3

- II -

Adagio (♩ = 44)

Vno. 1

Pno.

p *mf* *Red.* *

Vno. 4

Pno.

p *mf* *f* *f*

0

Vno. 8 (tr) *mf* 2 1 *Red.*

Pno. *mf*

Vno. 11 *rit.* 4 3

Pno. *rit.* *p* *

- III -

Vno. 14 *p* 3 1 *mf* 3

Pno. *p* *mf*

Vno. 6 *mf*

Pno. *mf*

Vno. 11 *f* *p* IVc.

Pno. *f* *p*

Vno. 16 *f* *mf*

Pno. *f*

* Ped. *

22 $(\text{♩} = \text{♩})$

Vno.

Pno.

p *p* *mf*

27

Vno.

Pno.

mf

32 $(\text{♩} = \text{♩})$ IVc.

Vno.

Pno.

f *p*

37

Vno.

Pno.

f

ff

rit.

f

ff

rit.

Red.

* *Red.* *

The musical score is for a piece titled "Miniaturas nº 1". It features two staves: Violoncello (Vno.) and Piano (Pno.). The Vno. staff begins at measure 37 with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of eighth-note patterns, followed by a crescendo leading to a fortissimo (ff) section marked "rit.". The Pno. staff is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece includes dynamic markings of *f* and *ff*, and a "rit." (ritardando) marking. There are also "Red." (Reduction) markings with asterisks at the end of the piece.

- I -

Moderato (♩ = 69)

Moderato (♩ = 69)

César Guerra-Peixe

f *mf* *p* *mf* *mf*

mf *pizz.* *arco* *f* *p* *mf* *f*

mf *p*

- II -

Adagio (♩ = 44)

Adagio (♩ = 44)

1

p

mf

f

mf

1 6 10

rit.

- III -

1
3 *p* 1 *mf* 3

6 1 1 *mf*

12 (♩ = ♩) *f* 1 *p* IVc.

18 1 4 1 *f* 3 2 *p* *p* (♩ = ♩)

25 3 *mf* 4 *mf* *f* (♩ = ♩)

33 IVc. *p*

38 *f* *rit.* *ff*

Para Gáo Omacht
MÚSICA Nº 1
(para violino)

César Guerra-Peixe
(1947)

Moderato (♩ = c.58)

- I -

Violino

III c.

mf *f*

f *mf*

III c.

f *mf*

p *f*

pizz. arco *p* *cresc.* *f*

dim. *mf* *dim.*

p *f*

14 *ff* *dim.* III c. I c. 3 2 0 2 1 2 1

16 *mf* *p* 3 1 2 2

18 *f* 2 4

20 *mf* *p* *f* *mf* III c. 4 1

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 14 to 20. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 15 and back to 4/4 at measure 17. Measure 14 starts with a forte fortissimo (*ff*) dynamic and includes a 'dim.' (diminuendo) marking. It features a triplet of eighth notes (3 2 0) and a pair of eighth notes (2 1). Measure 15 continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a piano (*p*) marking. Measure 16 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) marking. Measure 17 features a forte (*f*) dynamic and includes a '4' marking. Measure 18 features a forte (*f*) dynamic and includes a '4' marking. Measure 19 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) marking. Measure 20 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a '4' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (3, 2, 0, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 2, 2, 4, 4, 1).

- II -

Adagio (♩ = c. 72)

1 *p* *f* *mf*

3 *p* *mf* *f* *pp* 2 *rit.* *pizz.* *arco*

6 *a tempo* 3 *p* 1 *mf* 3 *mf* 2

9 *f* *mf* 2 1 1 2

11 *p* *mf* *f*

13 *mf* *p* *pp* 2 0

- III -

Allegro (♩ = c. 120)

Violin

f

p

Vln.

cresc.

f

Vln.

p

f — *mf*

Vln.

f

Vln.

p

Vln.

gliss.

gliss.

p

Vln.

mf

mf

1 2 0 3

Vln. 15

Vln. 17

Vln. 20

Vln. 23

Para Sacha Mitikoff
MÚSICA Nº 2
(para violino)

César Guerra-Peixe
(1947)

- I -

Andantino (♩ = 54)

Violino

2 *p* 1 1 2 3 *f* 1

2 *p* 3 *mf* 3 1 4 *p*

4 *mf* 4 1 1 3

6 *p* 4 3 *mf* *cresc.* 3

8 *f* 1 2 3 1 1 3

9 1 3 *mf*

10 *p* 2 4 2 *mf*

Música nº 2

© Edição: Ana Carolina Petrus, 2015

11

cresc.

f

13

mf

p

p

16

mf

p

pp

18

p

mf

p

pp

- II -

Larghetto ♩ = 48

Violino

Vno.

Vno.

Vno.

Vno.

Vno.

Vno. 15

f *p*

Vno. 18

3 1

Vno. 21

p 1

- III -

Allegro moderato (♩ = 100)

The musical score is written for violin in 4/4 time, marked Allegro moderato with a tempo of 100 beats per minute. The key signature contains one sharp (F#). The score consists of 23 measures, organized into seven systems of five measures each. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0. The score also includes some specific performance instructions like *cresc.* (crescendo) and *III c. IV c.* (third and fourth endings).

27

pizz.

arco

3

f *mf* *p* *mf*

Detailed description: This is a musical score for a single staff, measures 27-32. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 27 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. It contains a half note chord (F#4, A4) and a quarter rest. Measure 28 is marked 'pizz.' and contains a half note chord (F#4, A4) and a quarter rest. Measure 29 is marked 'arco' and contains a half note chord (F#4, A4) and a quarter rest. Measure 30 is marked '3' and contains a half note chord (F#4, A4) and a quarter rest. Measure 31 is marked 'p' and contains a half note chord (F#4, A4) and a quarter rest. Measure 32 is marked 'mf' and contains a half note chord (F#4, A4) and a quarter rest. Dynamics are indicated by wedges: *f* to *mf* between measures 28 and 29, *p* to *mf* between measures 31 and 32. There are also crescendo and decrescendo markings.

Dedicado a Altéia Alimonda e Lydia Alimonda Haller

SONATA Nº 1

(para violino e piano)

César Guerra-Peixe

(1951)

- I -

Allegro moderato (♩ = c. 88)

Violino

Piano

ff *f* *mf*

ff *f* *mf*

p *cresc.*

mf *cresc.*

9

11

13

15

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

43

45

47

49

51

53

55

57

59

61

63

65

67

69

71

73

75

77

79

81

83

85

87

89

91

93

95

97

99

101

103

105

107

109

111

113

115

117

119

121

123

125

127

129

131

133

135

137

139

141

143

145

147

149

151

153

155

157

159

161

163

165

167

169

171

173

175

177

179

181

183

185

187

189

191

193

195

197

199

201

203

205

207

209

211

213

215

217

219

221

223

225

227

229

231

233

235

237

239

241

243

245

247

249

251

253

255

257

259

261

263

265

267

269

271

273

275

277

279

281

283

285

287

289

291

293

295

297

299

301

303

305

307

309

311

313

315

317

319

321

323

325

327

329

331

333

335

337

15

mf *dim.*

mf *dim.*

18

p *mf* *p*

p *mf*

21

p

p *cresc.*

24

f

mf

f

26

mf

mf

28

cresc.

f

cresc.

f

30

f

32

rit.

dim. *mf* *p*

dim. *mf* *p* *p cresc.*

Led.

*

Poco meno (♩ = c. 76)

36

f

f *dim.*

Led.

*

rit.

Moderato (♩ = c. 72)

38

mf

mf

p

41

mf

p

44

mf

p

47

III c.

p

Red.

*

Violino: 47 - 48. Piano: 47 - 48.

49

II c.

Violino: 49 - 50. Piano: 49 - 50.

51

mf

Violino: 51 - 52. Piano: 51 - 52.

53

II c.

rit.

dim.

p

Allegro moderato (♩ = c. 88)

55

p

mf

58

This musical score page contains measures 61 through 65 of the Sonata Nº 1 for Violin and Piano by César Guerra-Peixe. The score is written for violin (treble clef) and piano (grand staff). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure 61 begins with a violin melody marked *mf* and a piano accompaniment also marked *mf*. Both parts include a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 62 shows the tempo changing from *rit.* (ritardando) to *a tempo*. Measure 63 features a violin melody starting with a *f* (forte) dynamic, while the piano accompaniment continues with *f* dynamics. Measure 64 shows the piano accompaniment with *f* dynamics. Measure 65 features a violin melody with *mf* dynamics and a piano accompaniment with *mf* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

67

p *mf*

poco allarg.

69

f *ff*

a tempo

71

pp

74

77

rit.

cresc.

80

rit. Moderato (♩ = c. 72)

p

83

Violino

Piano

85

Violino

Piano

87

Violino

Piano

90

mf *p*

Allegro moderato (♩ = c. 88)

93 *Andrò moderato* (♩ = c. 66)

pp *pp* *pp*

95

Sheet music for 'The Rose Tree' (1860). The score is in 2/4 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is in G major (one sharp) and the bass line is in F major (one flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 95 and 96. The second system contains measures 97 and 98. The melody is a simple, folk-like tune, and the bass line provides a harmonic accompaniment. The score is written for a single melodic line and a single bass line.

97

99

II c.
III c.

p

p

101

mf

mf

cresc.

cantando o baixo

3/4

103

f *cresc.*

allarg. Allegro moderato (♩ = c. 88)

105

ff

107

ff

109

111

rit. (♩ = c. 88)

ff *mf*

113

p *mf*

115

cresc. *f*

cresc.

117

mf *dim.*

mf *dim.*

120

p *mf* *p*

p *mf*

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 115-116) is in 3/4 time. The violin part starts with a half note rest, followed by eighth notes, and then a half note. The piano part has a half note chord in the left hand and eighth notes in the right hand. Dynamics include *cresc.* and *f*. The second system (measures 117-118) is in 4/4 time. The violin part has a half note rest, followed by eighth notes, and then a half note. The piano part has a half note chord in the left hand and eighth notes in the right hand. Dynamics include *mf* and *dim.*. The third system (measures 120-121) is in 3/4 time. The violin part has a half note rest, followed by eighth notes, and then a half note. The piano part has a half note chord in the left hand and eighth notes in the right hand. Dynamics include *p* and *mf*.

123

p *p* *cresc.*

126

f *mf* *f*

128

mf *mf*

130

cresc. *f*

132

f

134

dim. *mf* *dim.* *mf* *p*

rit.

Poco meno (♩ = c. 76)

137

p

p cresc.

139

f

mf

f

dim.

mf

Ped.

rit.

Moderato (♩ = c. 72)

141

p

p

IV c.

144

3/4

146

4/4

148

3/4

poco rit.

150

II c.

Allegro moderato (♩ = c. 88)

153

mf

155

157

mf *cresc.*

mf *cresc.*

rit. *a tempo*

159

f

f

161

mf

mf

The musical score is presented in three systems, each with a violin staff and a piano grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure 157 begins with a violin staff marked *mf* and *cresc.*, and a piano grand staff also marked *mf* and *cresc.*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. Measure 159 shows a change in tempo from *rit.* to *a tempo*. The violin staff has a *f* dynamic marking. The piano grand staff has a *f* dynamic marking. Measure 161 shows a *mf* dynamic marking for both the violin and piano parts. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

163

p *mf*

p *mf*

poco allarg. *Meno* (♩ = c. 72)

165

f *ff*

f *ff*

rit.

167

fff *fff*

- II -

Andante con moto (♩ = c. 58)

Violino

Piano

IV c.

mf

p

mf

p

5

8

p

mf

mf

p

p

11

pp

13

mf

15

cresc.

18

f

f

20

mf

mf

23

p

p cresc.

26

pizz.

f *mf* *p*

mf *p* *cresc.*

28

poco rit. arco *f* *ff*

Poco più mosso (♩ = c. 69) *ff*

mf *f* *ff*

31

mf *p* *mf*

mf *p* *mf*

34 *rit.*

p

dim.

p

37 **Meno** (♩ = c. 58)

mf

cresc.

mf

cresc.

39

f

cresc.

poco a poco

f

cresc.

poco a poco

42

ff

44

f

f

46

rit. poco a poco

mf

mf

ppp

Andante con moto (♩ = c. 58) (♩ = ♩)

49

53

IV c.

56

59

p

mf

p

62

mf

mf

II c.

64

p

dim.

p

The image displays a musical score for the first sonata by César Guerra-Peixe, specifically measures 67 through 72. The score is written for violin and piano in 3/8 time. Measures 67-68 show the violin playing a melodic line with a *mf* dynamic and a *dim.* instruction, while the piano accompaniment features a dense, rhythmic texture. Measures 69-71 continue the development of these themes, with the piano part showing a *rit.* (ritardando) and *harm.* (harmonics) instruction. Measure 72 concludes the section with a final chord in the piano and a sustained note in the violin.

67 *mf* *dim.*

69 *rit.* *harm.*

72 *dim.*

- III -

Allegro vivace (♩ = c. 144 a 152)

Violino

Piano

f

f

5

p

p

9

f

8^{va}

f

13

mf

mf

talão

16

p *cresc.* *mf* *cresc.*

p *cresc.* *cresc.*

19

f *rit.* *mf*

a tempo

22

22

p

p

f

3

3

3

26

26

p

p

3

3

3

3

poco rit.

30

30

mf

mf

a tempo

32

f

f

35

mf

mf

38

p

p

f

sfz

41

mf *f*

44

mf

47

f

49

mf *p*

51

mf *p*

54

mf *f*

58

talão

mf

p

p

61

natural

talão

nat.

f

p

f

f

p

64 *talão*

p

f

68

nat.

p

f

p

71

f

p

f

p

75

f

p

f

p

80

p *mf* *cresc.* *f*

84

f

86

mf *p*

89

cresc. *mf*

92

f *p*

94

cresc. *f*

97

ff

99

rit. poco a poco

sfz

sfz f mf p

Molto meno (♩ = c. 80)

102

mf

pp

César Guerra-Peixe - Sonata N° 1 para violino e piano

105

pp

8^{va}

p

108

poco rit.

(8^{va})

Allegro vivace (♩ = c. 144 a 152)

111

f

f

115

p

119

f

8^{va}

f

123

mf

mf

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 115-118) shows the violin playing a series of eighth notes with accents, while the piano accompaniment consists of chords and eighth notes. The second system (measures 119-122) features a more complex rhythmic pattern in the violin, with the piano part providing a steady accompaniment. The third system (measures 123-126) shows a change in tempo and key signature, with the violin playing a series of eighth notes and the piano part providing a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). An 8^{va} (octave) marking is present in the second system.

126 *talão*

p *cresc.* *mf* *cresc.*

>p *cresc.* *mf* *cresc.*

129 *rit.*

f *rit.*

f

a tempo

132

p *p* *f*

136

p

p

140

mf

mf

poco rit.

mf

142

a tempo

a tempo

145

mf

mf

148

p

p

f

sfz

151

p

mf

mf

3/4

3/4

153

f *mf*

157

f

159

mf *p* *f*

talão

mf *f*

162 *talão*

p *f* *f*

p *f*

167

f *f*

p *f*

p *mf*

172

f

3

The musical score is written for Violin and Piano. Measures 162-172 are shown. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *talão* (a specific articulation or performance instruction). There are also accents (>) and slurs. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, while the violin part has more rhythmic and melodic passages. Measure 172 shows a change in the time signature to 2/4.

This musical score page contains measures 175 through 181 of the first sonata by César Guerra-Peixe. The score is written for violin and piano in 2/4 time. Measures 175-178 are in 2/4 time, while measures 179-181 are in 3/4 time. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures, while the violin part has melodic lines with various ornaments and triplets. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *cresc.*. Measure numbers 175, 179, and 181 are indicated at the start of their respective systems.

184

f *ff*

Più vivo (♩ = c. 132)

189

p *cresc.* *mf*

192

f *ff*

Dedicado a Altéia Alimonda e Lydia Alimonda Haller

SONATA Nº 1

(para violino e piano)

César Guerra-Peixe

(1951)

Allegro moderato (♩ = c.88)

- I -

Violino

9

13

16

19

25

29

32

37

ff *f* *mf*

p *cresc.*

mf *f*

mf *dim.* *p*

mf *p* *p* *cresc.*

f *mf* *f*

rit. *Poco meno* (♩ = c. 76)

dim. *mf* *p*

rit. *Moderato* (♩ = c. 72)

f *mf*

45 *p*

51 *mf* *dim.* *p*

Allegro moderato
(♩ = c. 88)

55 *p* *mf* *cresc.* *rit.* *a tempo* *f* *poco allarg.* *mf* *p* *mf* *f* *ff*

60 *mf* *cresc.* *rit.* *a tempo* *f* *poco allarg.* *mf* *p* *mf* *f* *ff*

63 *rit.* *a tempo* *f* *poco allarg.* *mf* *p* *mf* *f* *ff*

66 *mf* *p* *mf* *f* *ff*

71 *a tempo* *pp*

75 *pp*

78 *rit.* **Moderato** (♩ = c. 72) *2* *3*

87 *p* *mf*

Allegro moderato
(♩ = c. 88)

92 *p* *pp* *pp*

97 II c. III c. *p*

101 *mf* *f* *cresc.*

allarg.

Allegro moderato (♩ = c. 88)

105 *ff*

108 *rit.* (♩ = c. 88)

111 *ff* *mf* *p*

115 *cresc.* *f*

118 *mf* *dim.* *p*

121 *mf* *p*

127 *f* *mf*

130 *cresc.* *f*

133 *f* *dim.* *mf*

137 *rit.* *Poco meno* (♩ = c. 76) *rit.* *p* *f* *mf*

142 *Moderato* (♩ = c. 72) *IV c.* 1 1 2 1

146 1

150 *poco rit.* *Allegro moderato* (♩ = c. 88) *II c.* 2 3 *mf*

155 *rit.* *a tempo* *mf* *cresc.*

158 *f*

161

mf *p*

poco allarg. Meno (♩ = c. 72) **rit.**

164

mf *f* *ff* *fff*

- II -

Andante con moto (♩ = c. 58)

Violino

IV c. ∇ 1 2

mf

3 4

7

3 4 1 2 2

p mf

13

mf cresc. 0 4

18

f mf

22

1 2 2

p

26

pizz. arco

f mf p f

Poco più mosso (♩ = c. 69)

30

ff mf p mf

Meno (♩ = c. 58)

34

rit.

p mf

38 *f* *cresc. poco a poco*

42 *ff*

45 *f* *mf* *rit. poco a poco*

49 **Andante con moto** (♩ = c. 58) (♩ = ♩) *ff* *f*

53 *p*

59 *p*

63 *mf* *p* *mf*

68 *dim.* *dim.*

- III -

Allegro vivace (♩ = c. 144 a 152)

Violino

Measures 1-4: **f**, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4. Dynamics: **f**. Articulation: accents, slurs.

Measures 5-8: 4/4, 2/4, 4/4, 4/4. Dynamics: **p**. Articulation: accents, slurs.

Measures 9-12: 4/4, 4/4, 2/4, 4/4. Dynamics: **f**. Articulation: accents, slurs.

Measures 13-16: 4/4, 4/4, 2/4, 3/4. Dynamics: **mf**, **p**, **cresc.**. Articulation: accents, slurs, *talão*.

Measures 17-20: 4/4, 4/4, 4/4, 4/4. Dynamics: **mf**, **cresc.**, **f**. Articulation: accents, slurs.

Measures 21-24: 4/4, 2/4, 4/4, 4/4. Dynamics: **p**. Articulation: accents, slurs, *rit.*, *a tempo*.

Measures 25-27: 4/4, 4/4, 4/4. Dynamics: **p**. Articulation: accents, slurs.

Measures 28-30: 4/4, 3/4, 2/4, 4/4. Dynamics: **p**, **poco rit.**, **a tempo**, **f**. Articulation: accents, slurs.

33 *mf*

37 *p*

42 *mf* *f* *mf*

45 *f*

49 *mf* *p*

53

60 *talão* *p* *natural* *f* *talão* *p*

63 *nat.* *f* *talão* *p* *nat.* *p*

69 *f* *p* *f*

73 *p*

79 *p* *f*

86 *mf* *p*

89 *cresc.* *mf*

92 *f* *p* *cresc.*

III c. 2

95 *f* *ff* *sffz* rit. poco a poco

Molto meno (♩ = c. 80)

102 *mf* poco rit.

106 *pp*

Allegro vivace (♩ = c. 144 a 152)

111 *f*

115 *p*

120 *f* *mf* talão

124 *p* *cresc.*

128 *mf* *cresc.* *f* *p* rit. a tempo

133 5 138 *p* *mf*
poco rit. *a tempo*

141

145 *mf* *p* 2

151 *p* *mf* *f*

154 *mf* *f*

158 *mf* *p* *f* *talão*

162 *p* *f* *f* *talão*

169 *f* 4 175 *f* *mf* 1 0 4 2 1

177

180

182

186

190

193

p

mf

cresc.

f

ff

Più vivo (♩ = c. 132)

p

cresc.

f

ff